



# MUSICA

FEBRUAR · 1959 · 2



LEOS JANÁČEK

# SCHICKSAL

Oper in einem Vorspiel, zwei Akten und einem Nachspiel

Uraufführung der deutschen Fassung von Kurt Honolka  
am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, Oktober 1958

## Das Werk im Urteil der Presse:

Die Musik ist bester Janáček... Seine Tonsprache bleibt mit ihrer nicht entwickelten, sondern geschichteten Form von einer faszinierenden Originalität.  
Berichte aus Bayern, K. H. Ruppel

Der Motivenreichtum und die Orchestrierung übertreffen die Qualitäten der vorausgegangenen Erfolgsoper „Jenufa“ um etliches.  
Kasseler Post, Klaus Colberg

Diese Musik ist stark, voller Leidenschaft, voller Lyrismen auch, eminent melodisch, sangbar. Vor allem aber besitzt Janáčeks Musik die echte dramatische, weiterdrängende Kraft, auch wenn sie manchmal von einer überraschenden Süße ist, doch vibriert sie stets in innerer Dramatik. Rheinische Post Düsseldorf, Hermann Dannecker

Kurt Honolka hat, ohne einen Ton zu ändern, mit geringen Umstellungen einen dramaturgisch klaren und logischen Handlungsablauf geschaffen. In seiner Neufassung schließt sich der Ring des Geschehens, und es bleibt der Eindruck einer Lebensbeichte gewahrt, die Janáček, dem Bewunderer Dostojewskis, so sehr am Herzen lag.  
Der Tagesspiegel Berlin, Dr. Willy Fröhlich

Die Handlung ist psychologisiert, die Konflikte sind verdeutlicht... Man spürt die Hand eines Mannes, der vom Theater etwas versteht und weiß, was man einem modernen Publikum zumuten und zutrauen kann.  
Neue Zeitschrift für Musik

Janáčeks Musik weist in ihrer verschwenderischen Fülle an melodischen Erfindungen, in ihrer eigenwillig fluktuierenden Rhythmik sowie in der meisterhaften Handhabung der Orchesterpalette solche Schönheiten auf, daß man das Verdienst des Bearbeiters, sie endlich der Opernbühne erschlossen zu haben, nicht hoch genug schätzen kann.  
Aachener Nachrichten, Susanne Ulrici

ALKOR - EDITION KASSEL

# Violin- Duette

## DAS VIOLINDUETT IM 18. JAHRHUNDERT

Eine Sammlung bisher unveröffentlicher Duette herausgegeben von Paul Bormann

**Band 1:** Barbella, Nardini, Gossec, Boccherini, Geminiani, Stamitz

**Band 2:** Joh. Chr. Bach, Boccherini, Borghi, Gossec, Stamitz

**Band 3:** Leclair, Joh. Chr. Bach, Pichl, Boccherini, Stamitz

Edition Nr. 290, 291, 292 . . . je DM 4,50

## MEISTERDUETTE DER FRUHKLASSIK

herausgegeben von Paul Bormann

**Boccherini, Luigi** Duett G-dur  
Edition Nr. 263 . . . . . DM 1,80

**Rust, Friedrich Wilh.** Duett Es-dur  
Edition Nr. 264 . . . . . DM 1,80

**Stamitz, Karl** Duett B-dur  
Edition Nr. 265 . . . . . DM 1,80



**EDITION SIKORSKI**

HAMBURG

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

13. Jahrgang / Heft 2 / Februar 1959

## INHALT

Peter Stadlen: Kritik am Seriellen . . . . .	89
Heinrich Lindlar: Virtuosen, Reisetars und Mendelssohn . . . . .	98
Fritz Sclini: Italienische Oper zwischen einst und jetzt . . . . .	103
Thekla Schneider: Zeitgenössische Variationskunst . . . . .	106
Annalisc Wiener: Jupiter tonans . . . . .	109

## MUSICA-BERICHT . . . . . 112

Musikfeste: Berlin S. 112; Leipzig S. 113; Dresden S. 114; Oper: München S. 116; Duisburg S. 117; Berlin S. 118; Wiesbaden S. 119; Hamburg S. 119; Darmstadt S. 120; Konzert: Berlin S. 121; Hamburg S. 122; Frankfurt S. 123; Münster S. 123; Saarbrücken S. 123; Magdeburg S. 123; Ballett: Wuppertal S. 124; Musikstädte im Profil: Kassel S. 125; Nürnberg S. 126; Blick auf das Ausland: Warschau S. 127; London S. 128; Montevideo S. 129; Lima S. 130; Fernsehen: Celle S. 130

## MUSICA-UMSCHAU . . . . . 131

Müssen Komponisten kluge Leute sein? S. 131; In Memoriam: Alfred Reucker S. 133; Emma Sándor-Kodály S. 134; Zur Zeitchronik: Keine „mechanische Musik“ in der Kirche S. 134; Musikpflege in einer Kleinstadt S. 134; Kalender der Festspiele S. 135; Blick in die Welt: Trommeln aus Tibet S. 135; Porträts: Ernest Newman S. 136; Richard Trunk S. 137; Rudolf Mauersberger S. 138; Erziehung und Unterricht: Gibt es eine Mikrophon-Stimme? S. 139; Aus Wissenschaft und Forschung: Musikforschung in Polen S. 151; Miscellen: Das Saxophon in der Konzertliteratur S. 141; Unser Bilddokument: Theorbe S. 142; Historische Streiflichter: Ein Ruckers-Cembalo S. 143; Das neue Buch: Per-



spektiven der Musikgeschichte S. 144; Gesammelte Essays S. 145; Bachs Solowerke für Violine S. 145; Studien zu Fux S. 146; Eine Wolf-Ferrari-Biographie S. 146; Zur Musikgeschichte Frankfurts S. 146; Zur Hymnen- und Sequenzenforschung S. 147; Vielfalt im Volkslied S. 147; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 148

MUSICA-NACHRICHT . . . . . 148

## MUSICA-BILDER

*Titelbild*: Willem Grimm: Rummelpott, Hamburger Kunsthalle, Foto: Kleinhempel

### Tafeln:

7: Cembalo, Antwerpen 1640 nach S. 94; 8: Apollo mit neun musizierenden Muses vor S. 95; 9: Felix Mendelssohn Bartholdy nach S. 100; 10: Felix Mendelssohn Bartholdys Handschrift vor S. 101

*Abbildungen im Text*: Die Scala in Mailand S. 104; Teatro Donizetti in Bergamo S. 105; Hans Georg Görner S. 107; Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“ in Berlin S. 113; Reinholds „Nachtigall“ in Dresden S. 115; Pergolesis „Verliebter Bruder“ in München S. 117; Rossinis „Barbier von Sevilla“ in Berlin S. 119; Monteverdis „Ariadne“ in Wuppertal S. 124; Händels „Julius Cäsar“ in Nürnberg S. 127; Händels „Samson“ in London S. 129; Alfred Reucker S. 133; Tibetanische Trommeln S. 136; Rudolf Mauersberger S. 139

Unser Bilddokument: Theorbe S. 142

**ERSCHEINUNGSWEISE**: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Hefen.

**SCHRIFTFÜHRUNG**: Dr. Günter. Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

**VERLAG**: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

**BEZUG**: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

**ANZEIGEN**: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

**DRUCK**: Bärenreiter-Druck Kassel.

MARTIN GÜMBEL

## Lern- und Spielbuch für Flöte

BA 3340. 124 S., 1 Griffabelle.

Kart. DM 14.—.

Die Querflöte erfreut sich in den letzten Jahren einer wachsenden Beliebtheit. Dabei machte sich das Fehlen einer Anfänger-Schule sowohl für die Spieler als für die Lehrer bemerkbar. Denn die vorhandenen, meist sehr veralteten Schulwerke gehen von ganz anderen Voraussetzungen aus. Das vorliegende Schulwerk trägt den neueren pädagogischen Erkenntnissen, wie sie in vielen Schulen für andere Instrumente bereits längst ihren Niederschlag gefunden haben, auch für die Querflöte Rechnung. Ausgehend von Lied und Tanz als den Quellen jeglichen Musizierens will es neben dem notwendigen technischen Übungsmaterial pädagogisch geeigneten und geordneten Spielstoff sowohl für den Unterricht als auch für das gemeinsame Musizieren zur Verfügung stellen. Es soll auch für die Fortgeschrittenen als Sammlung einfacher und mittelschwerer Literatur seinen Wert behalten durch die in ihm enthaltenen Spielstücke, Suiten und Sonaten, die durchweg Originalkompositionen, z. T. noch nicht oder noch nicht wieder veröffentlicht, zusammenstellen. Für die mit Tasteninstrument begleiteten Stücke wird ein gesondertes „Spielbuch für Flöte und Tasteninstrument“ erscheinen.

**BÄRENREITER-VERLAG**



PETER STADLEN

## KRITIK AM SERIELLEN

Der Autor des nachstehenden Beitrags, ein gebürtiger Wiener, der in London lebt, war früher Pianist und ist auf zahlreichen internationalen Musikfesten mit der Uraufführung von Zwölftonkompositionen hervorgetreten. 1952 wurde er mit der Schönberg-Medaille ausgezeichnet. Der vorliegende Aufsatz erschien erstmals in englischer Sprache im Februar 1958 im „Score Magazine“, London und erregte in der Musikwelt Englands und Amerikas ein ganz ungewöhnliches Aufsehen. MUSICA ist in der Lage, den Beitrag in einer autorisierten Fassung den deutschen Lesern zur Diskussion vorzulegen.

Im Jahre 1937 vertraute mir Webern die Uraufführung seiner Klavier-Variationen an. Monatlang verbrachte er zahllose Stunden damit, mir das, was er den „Sinn dieser Musik“ nannte, zu vermitteln und die Wiedergabe bis in die kleinsten Einzelheiten zu besprechen und festzulegen. Doch während all dieser Wochen der Unterweisung und Vorbereitung berührte Webern nicht ein einziges Mal den seriellen Aspekt des Werkes. Selbst als ich ihn danach fragte, lehnte er ein Gespräch darüber mit der Begründung ab, für mich sei nur wichtig zu wissen, wie das Werk zu spielen, nicht aber, wie es „gemacht“ sei. Dabei schien es sich keineswegs um eine „*reservatio mentalis*“ zu handeln, als hätte Webern sich aus dem Gedanken heraus, ich oder sein Publikum seien für solche Erörterungen noch nicht reif, eine gewisse Zurückhaltung auferlegt. Er verhielt sich vielmehr so, als sei ihm der serielle Aspekt seiner Komposition nicht bewußt, oder zumindest, als käme er ihm beim Spielen oder Diskutieren des Werkes nicht in den Sinn. Sein Benehmen schien anzudeuten, daß es sich für ihn — und uns — lediglich um die „*prima facie*“ Gestalt der aus der Partitur ersichtlichen Korrespondenzen und Strukturen handle und daß für ein vollkommenes Verständnis des Werkes die Kenntnis seiner seriellen Zusammenhänge nicht erforderlich sei.

Es braucht nicht betont zu werden, wie tief Webern trotzdem dem Zwölfton-System verhaftet war und wieviel ihm daran lag, künstlerische Werte mittels nachweisbarer intellektueller Vorgänge zu schaffen. Seiner Ansicht nach verlied offenbar die Tatsache, daß das real Gehörte nicht um seiner selbst willen erfunden, sondern das Ergebnis der Herstellung serieller Beziehungen zwischen Tönen ist, seiner Musik eine zusätzliche Bedeutung, die ihr sonst fehlen würde. Es ergab sich daher etwa die folgende Unterscheidung: In vordodekaphonischer Musik verdanken wir den Genuß des musikalischen Fruchtsalats allen kompositorischen Elementen in gleichem Maße, wobei es dem Feinschmecker vorbehalten bleibt, die einzelnen Ingredienzien zu entdecken und zu isolieren. Hingegen schien es, als ob Webern dieser *mélange* einen Spritzer eines ganz besonderen Rums hinzufügte, den man als solchen zwar nicht heraus-schmecken kann oder soll, der aber dennoch einen speziellen Geschmack bewirkt. Diese ungewöhnliche, wenn auch niemals so ausdrücklich formulierte Annahme enthält an sich noch keinen Widerspruch; und was mich betrifft, so habe ich sie lange Zeit hindurch ohne weiteres akzeptiert. Nun hat aber inzwischen die serielle Idee weite Gebiete der zivilisierten Welt erobert; und da andererseits Non-Konformismus gewohnheitsbildend zu sein scheint, begann ich mich in den letzten Jahren immer häufiger zu fragen, ob denn das *serielle Verfahren überhaupt hörbar* sei, wenn auch nur im beschränktesten Sinne des Wortes: ob es nämlich, wie unerschwinglich es uns auch erreichen möge, doch letzten Endes imstande ist, den Eigengeschmack einer Komposition zu beeinflussen.

Es schien unzulässig, diese Frage experimentell zu klären und eine große Anzahl unbekannter atonalen Werke einer noch größeren Anzahl von Fachleuten vorzuführen, um festzustellen, ob



ein statistisch bedeutsamer Prozentsatz serielle von nichtseriellen Werken würde unterscheiden können. Da mir überdies im Laufe der Zeit der Ausgang eines solchen Plebiszites immer weniger zweifelhaft erschien, entschloß ich mich, noch einmal beim Anfang anzufangen und die grundlegenden Ansprüche zu überprüfen, mit denen Schönberg vor mehr als 30 Jahren das Zwölftonsystem begründete. Würde das System dem Material, für das es bestimmt ist, angemessen sein? Würde es in sich konsequent sein?

Bis zum Ende seines Lebens hat Schönberg immer wieder betont, daß bei einer Reihe der *thematische Aspekt* von überragender Bedeutung ist. Und tatsächlich bedeutet es eine wirkliche Verfeinerung kompositorischer Syntax, wenn bei der Aufstellung eines Themas alle zwölf Töne verwendet werden. Wie echt der hierdurch entstehende Eindruck von Vollständigkeit ist, sehen wir dort bestätigt, wo vorzeitige Tonwiederholung, wie sie in der Thematik des frühen Schönberg vorkommt, fast ein Gefühl von Unvollkommenheit hervorruft.

Dieses Prinzip des größtmöglichen Wechsels beruht aber — wie so manche guten Dinge in der Musik — auf einem *Tonalitätserlebnis*. Das Vermeiden von Tonwiederholung vor dem Erklingen aller übrigen elf Töne sollte natürlich das Entstehen eines tonalen Übergewichts verhindern und dadurch dem Prinzip der Atonalität Ausdruck verleihen. Nun ist aber die unleugbare Befriedigung, die wir beim Anhören einer „aus allen verfügbaren“ Tönen bestehenden Folge empfinden, davon abhängig, daß wir jeden Ton bei seinem Erscheinen auf seine Neuheit hin prüfen. Das bedeutet, daß wir ihn mit allen vorhergegangenen vergleichen, wodurch wir aber wiederum eine neue Hierarchie zwischen den Tönen schaffen. Der Gegensatz zwischen dem vollkommen freien Eintritt des ersten Tones und dem immer größeren Vorherbestimmtsein jedes folgenden veranlaßt uns, alle Töne tonal verschieden zu bewerten. Wir neigen dazu, den ersten Ton, weil er das Feld bestimmt und wir bei ihm zu zählen anfangen, als eine Art Tonika anzusehen und die weiteren Töne um so geringer zu bewerten, je mehr sie vorherbestimmt sind. Andererseits aber wird dieses Prinzip der größtmöglichen Abwechslung nicht so radikal angewendet, wie man erwarten könnte; denn Beschränkung auf „die“ zwölf Töne und Ausschluß aller anderen als „Doubles“ beruht auf tonalen Vorstellungen: die damit unterstellte Voraussetzung, wonach ein Ton mit seinen sämtlichen Oktaven identisch ist, gilt nämlich nur dann, wenn er als Bestandteil einer harmonischen Funktion aufgefaßt wird. Echte Atonalität dürfte nicht davor zurückscheuen, sich alle Halbtöne des Tonbereichs verfügbar zu halten, solange nur ihre Schwingungszahlen verschieden sind. Wenn aber behauptet wird, daß dies nicht möglich ist, ohne uns an unsere dunkle Vergangenheit zu erinnern — da wir ja doch nicht umhin können, Oktavverdoppelungen als Ton-Verdopplungen zu empfinden — dann lassen einen solche historischen Ausflüchte daran zweifeln, ob es Atonalität überhaupt gibt.

Die Ansprüche des Zwölfton-Systems gehen jedoch über dieses panchromatische Prinzip des größtmöglichen Wechsels weit hinaus: das Neue und Charakteristische des Systems ist die *Emanzipation der Tonhöhenbeziehungen*. Sowohl im Hinblick auf die Grundkonzeption der Reihe wie auch auf die Hauptregel, nach der eine Komposition zur Gänze aus der Reihe abgeleitet sein muß, kennt das Zwölfton-System ausschließlich ungegliederte Reihen von Tonhöhen, ohne rhythmische Gliederung und harmonische Einkleidung. Dieses bloß in der Vorstellung existierende Postulat, für das es bezeichnenderweise immer noch keinen gängigen Ausdruck gibt und das nur gelegentlich „pitch set“ genannt wird, läßt die Sonderstellung unberücksichtigt, die die Tonhöhe unter den drei musikalischen Elementen einnimmt. Sowohl Harmonik wie Rhythmus können unabhängig von den beiden anderen Elementen verstanden werden, Tonhöhen dagegen nicht. Zwar kann man sie natürlich in gleichen Werten hintereinander aufzeichnen, um rhythmische und harmonische Anspielungen zu vermeiden — aber hören



können wir sie nicht, ohne sie rhythmisch und harmonisch zu deuten. Da wir es nicht lassen können, in dem von uns Wahrgenommenen nach Regelmäßigkeiten zu suchen, gruppieren wir instinktiv die Töne einer Reihe jeweils nach den Akkorden, die — wenn auch nur unbestimmt — durch den Gestaltsumriß der Reihe in uns angeregt werden, und ebenso nach möglichen metrischen Analogien, deren rhythmische Akzente wiederum harmonische Zuordnungen entstehen lassen. Auf welche Weise dies geschieht, hängt von der kollektiven und individuellen Bildung und Intelligenz des Einzelnen ab. Tatsache ist, daß es uns unmöglich ist, die grundlegenden Wesensmerkmale des uns vorliegenden Materials zu ignorieren. Töne haben nämlich die einzigartige Fähigkeit, ihre individuelle Identität der bloßen Tonhöhe aufgeben und Bestandteile einer höheren Identität werden zu können, die mehr ist als nur die Summe ihrer Teile, nämlich ein Akkord. Töne können sogar Akkorde in deren Abwesenheit vertreten. Dies wird möglich durch den rhythmischen Zusammenhang, der die Beziehungen zwischen Tönen in ein aus Tonhöhenbeziehungen und harmonischen Funktionen bestehendes Amalgam, das heißt aber: in eine *Melodie* umwandelt.

Der Terminus „Melodie“ ist allerdings mehrere tausend Jahre älter als die bewußte Ausnützung dieser den Tönen innewohnenden Fähigkeit. Es blieb dem Abendland vorbehalten, endlich ihr wahres Wesen zu entdecken und dadurch die harmonische Funktion aus ihrer Subalternposition zu befreien und in ihre eigenen Rechte einzusetzen. Dies schuf die Voraussetzung sowohl für die Entwicklung der oft versuchten und immer wieder aufgegebenen Polyphonie als auch für die Entstehung musikalischer Großformen.

*Tonalität wäre demnach weder eine Phase, noch ein Stil, sondern das eigentliche Wesen der Musik überhaupt.* Ihre Entdeckung würde die Überlegenheit unserer Musik über die nicht-europäischen Musikkulturen erklären, sowohl was ihre Leistung betrifft, als auch ihre soziale, um nicht zu sagen kommerzielle Stellung. (Konzertsäle sind eine ausschließlich abendländische Einrichtung!) So könnten wir auch verstehen, warum uns primitive oder orientalische Musikalität so schwer zugänglich ist, während der in seiner eigenen Musiktradition aufgewachsene Nichteuropäer unsere Musik sofort begreift. Grenzen der Tonalität würden Grenzen der Musik überhaupt andeuten. Der Qualitätsniedergang der Musik seit Beethoven und Schubert, der sich wohl immer deutlicher abzuzeichnen beginnt, würde auf ein Versiegen der ja nicht unbegrenzten Möglichkeiten charakteristischer tonaler Verbindungen zurückzuführen sein. Ich ziehe es vor, dieses Phänomen aus dem Material heraus zu deuten, statt mich in diesem Zusammenhang auf Zeitangst und dergleichen zu berufen.

Kommen wir auf unser neutralisiertes *pitch set* zurück. Es könnte eingewendet werden, daß es sich in Anbetracht der Sackgasse, in der wir uns befinden, immer noch lohne, dieses Konzept beim Komponieren zu benützen, selbst wenn Schönbergs Reihe die Töne entmusikalisiert und ihre Möglichkeiten nicht ausnützt, und trotzdem ja bloße Tonhöhen nichts anderes bedeuten, als daß Schwingungszahlen hörbar werden. Man kann ja schließlich zeichnen statt malen. Die Antwort finden wir bei Joseph Rufer, der ganz unbefangen die Verwandlungsfähigkeit der Schönbergschen Reihen lobt und sich dabei gar nicht bewußt ist, daß er deren Belanglosigkeit zugibt, wenn er sagt: „An ihren Rhythmen sollt Ihr sie erkennen!“ In der Tat kommt ja eine ungliederte Reihe *in natura* nicht vor, denn es ist der Komponist selbst, der gar nicht anders kann, als ihr den Zustand der Unschuld zu nehmen und sie vor einem Schweben in rhythmischer und harmonischer Leere zu bewahren.

Die vier Formen der Reihe (Grundform, Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung) hat Schönberg gerne mit einem Hut verglichen, der stets derselbe bleibt, wenn man ihn auch von verschiedenen Seiten betrachtet. Wenn nun aber jede der vier Formen anders rhythmisiert wird und dadurch einer mächtigeren, weil thematischen Identität anzugehören beginnt, so



wird ihre postulierte Verwandtschaft so gut wie bedeutungslos. Die Unterschiede zwischen den vier kleinen Musikstückchen wiegen so schwer, daß die Gemeinsamkeit ihrer Intervalle nur mehr als zufällig vorhanden und deshalb nicht mehr als charakteristisch empfunden wird. Schönbergs musikalischer Hut wird herumgedreht, doch das harmonische Feld als das Koordinatensystem, auf das er bezogen werden muß und ohne das er nicht zur klingenden Wirklichkeit werden kann, dreht sich nicht mit. Würde es an der Drehung teilnehmen, d. h., würde es sich um ein Thema handeln, dessen Krebs oder Umkehrung erklingt, dann hätte niemand etwas einzuwenden, der weniger an der Kompliziertheit des Zwölftonsystems als an seinem *Mangel an sinnvollen Zusammenhängen* Anstoß nimmt. Dies ist übrigens auch der Grund, warum gelegentliche apologetische Vergleiche zwischen Reihentechnik und der „Kunst der Fuge“ oder spätem Beethoven so unergiebig sind.

Bedenkt man also die merkwürdig zweideutige und abhängige Stellung der Tonhöhenbeziehungen in der Musik, so erscheint es nicht glücklich, ein kompositorisches System lediglich auf Tonhöhen aufzubauen, anstatt z. B. auf Harmonik oder Rhythmus oder, noch besser, auf einer Verbindung aller drei Elemente — was ja bereits verschiedentlich mit Erfolg versucht wurde. . . . Schönberg hat nun aber einmal das Zwölftonsystem auf seiner Reihenkonzepktion begründet und dabei mehrere falsche Identitätspostulate aufgestellt, von denen der „Hut“ keinesfalls am schwersten wiegt.

Es scheint unglaublich, daß in all den Jahren niemand — ich selbst natürlich eingeschlossen — gegen einen Grundanspruch des Zwölftonsystems protestiert hat, der es grundsätzlich und kompromißlos von allen früheren Kompositionssystemen unterscheidet. Ich meine die Behauptung, daß ein Akkord eine Tonfolge einfach dadurch repräsentieren und mit ihr identisch sein kann, daß die Töne, aus denen sie besteht, nicht hintereinander, sondern gleichzeitig erklingen. Es ist der revolutionärste, zugleich aber auch der verblendete Anspruch des Zwölftonsystems, daß eine Tonfolge und ein auf diese Weise aus ihr abgeleiteter Akkord lediglich zwei verschiedene Erscheinungsformen ein und derselben Identität — nämlich der von Schönberg konzipierten Reihe darstellen. Nun kann man die Frage: „Worauf beruht die Identität einer Reihe?“ besser so formulieren: „Worin unterscheidet sich diese Reihe von allen anderen?“ Die Antwort lautet natürlich: „In der Art und Weise, wie die zwölf Töne angeordnet sind.“ Das heißt: Obwohl die Identität einer Reihe ihre Glieder zwar einschließt, besteht sie doch nicht einfach aus deren Summe, sondern, darüber hinausgehend, aus deren Reihenfolge, wie schon der Name andeutet, d. h., sie sitzt sozusagen zwischen den Gliedern, in deren Verbindungen. Nur hierin liegt ihre Identität, nicht in den zwölf Tönen, die allen Reihen gemeinsam sind, oder in ihrem Intervallbestand, den jede Reihe mit mehreren anderen teilt.

Beschließt nun ein Komponist, z. B. die ersten fünf Töne einer Reihe gleichzeitig, d. h. als



Akkord erklingen zu lassen, so sehen wir, daß dadurch gerade jenes allein identitätsbildende und -bestimmende Wesensmerkmal der Reihe, nämlich die Reihenfolge ihrer Töne, verlorengeht. Bedürfte es hierfür eines Beweises, so brauchte man diesen Vorgang nur umzukehren: der Akkord kann natürlich in ebenso viele verschiedene Tonfolgen zerlegt werden, als es Permutationen seiner Töne gibt. Auch wäre es völlig unberechtigt, einer von diesen eine Vorrangstellung einzuräumen, da ja ein Akkord mit allen auf diese Weise gefundenen Reihen gleichermaßen verwandt ist — obwohl natürlich ihre Zahl mit jedem zusätzlichen Ton rapide zunimmt, um schließlich beim vollen Zwölftonakkord die stattliche Ziffer 479 001 600 zu erreichen.



Bei einer solchen Ableitung wird aber nicht nur die Reihenfolge der Töne aufgehoben, sondern auch der Intervallbestand verändert: denn zu den von benachbarten Tönen gebildeten Intervallen treten jetzt jene zwischen dem ersten und dritten, bzw. vierten und fünften, sowie zwischen dem zweiten und vierten, bzw. fünften, und endlich zwischen dem dritten und fünften Ton. Während aber zwei verschiedene Reihen dieselben Intervalle verwenden können, ist es unmöglich, daß zwei verschiedene Intervallbestände ein und derselben Reihe angehören. Es ist also klar: eine Tonfolge und der aus ihr abgeleitete Akkord haben nichts gemeinsam außer ihren Tönen.

Worauf läuft das hinaus? Zugegeben, Akkord und Tonfolge stellen dieselbe Auswahl aus dem Tonbestand dar und bezeichnen dieselbe Station auf unserer stets wiederholten Reise durch die zwölf Töne. Dies würde aber nicht ausreichen, um ein unleugbares Gefühl von Affinität zu erklären, das wir beim Nebeneinanderhören von Akkord und Tonfolge trotz allem empfinden. Nun habe ich absichtlich für mein Notenbeispiel nicht den Anfang einer bestehenden Zwölftonreihe gewählt, sondern die Fünftonreihe, die Schönbergs Klavierstück op. 23/3 zugrunde liegt, und zwar nicht nur deshalb, weil sie unmißverständlich auf h-Moll hindeutet, sondern mehr noch, weil dieser Umstand Schönberg, der sich hier zum ersten Male an der Reihenkomposition versuchte, zu dem Glauben veranlaßt haben mag, daß eine Reihe als Akkord weiterbestehen kann. In Wirklichkeit hören wir aber den Akkord, oder, genauer ausgedrückt, seine Klanggestalt in der Tonfolge und fassen daher die Folge als aus dem Akkord abgeleitet auf. In diesem Sinne sind tatsächlich alle Permutationen der akkordbildenden Töne gleichermaßen miteinander und mit dem Akkord verwandt; denn sie sind alle, Tonfolgen sowohl wie Akkord, Träger derselben Harmonie.

Natürlich war es nicht diese Art von Beziehung, die Schönberg vorschwebte, wie wir auch aus seiner Einstellung, oder vielmehr dem Mangel einer Einstellung zum harmonischen Aspekt seiner Akkorde sehen können. Ja, es war das erklärte Ziel der seriellen Ableitung von Akkorden, den Verlust der harmonischen Funktion wettzumachen; obgleich auch — vielleicht weniger bewußt — der Wunsch hierbei eine Rolle gespielt haben mag, die Möglichkeit dieses Verlustes, und damit der Atonalität selbst, außer Zweifel zu stellen; um mit Morgenstern zu sprechen: „Nicht sein kann, was nicht sein darf“.

Dieser Versuch, Horizontale und Vertikale in eine Beziehung zu setzen, die der musikalischen Natur der Töne nicht gemäß ist, läßt unberücksichtigt, wie sehr sich diese beiden Sphären gegenseitig bestimmen. Sie sind nicht so unabhängig voneinander wie die geometrischen Koordinaten, nach denen sie benannt und analog denen sie aufgezeichnet sind. Man kann mit Hilfe der geometrischen Koordinaten jedes beliebige Paar von Begriffen in Beziehung setzen, solange dies nur korrekt geschieht, d. h. unter Berücksichtigung der zwischen ihnen tatsächlich bestehenden Verhältnisse. Sprechen wir aber vom Horizontalen und Vertikalen im musikalischen Sinn, so bedeutet das bereits, daß wir diesmal Tonhöhe und Tondauer durch die Koordinaten in Beziehung setzen wollen. Dies setzt notwendig voraus, daß die durch die spezifische Eigenart dieser Beziehung bedingten Grenzen nicht verletzt werden. Mit anderen Worten: Prinzipien, auf Grund derer Akkorde einer Melodie — oder umgekehrt — zugewiesen werden, sind nicht eine Angelegenheit freier Übereinkunft.

Diese Realitäten wurden in der Hoffnung außer acht gelassen, daß Motivbezogenheit in den vertikalen Bereich ausgedehnt werden könne und daß dadurch das *Prinzip der Variation* den Verlust der harmonischen Funktion nicht nur überleben, sondern sogar ersetzen würde. Es liegt etwas Entwaffnendes in diesem Versuch, durch ein „*le roi est mort, vive le roi*“ den Rangunterschied zwischen den beiden Prinzipien der Harmonik und der Variation zu vertuschen.



Da es in der Musik keinen durchgehenden begrifflichen Zusammenhang gibt, auf den, so wie in der Literatur, alles Geschehen bezogen und mit Hilfe dessen es verstanden werden kann, ist hier die Verbindung zweier Ereignisse nur durch das Mittel der Wiederholung möglich. Nur so kann, wenn wir vom Stimmungs- und Gefühlsmäßigen absehen, musikalische Kontinuität erreicht werden. Variation ist die Kunst, die Notwendigkeit der Wiederholung mit dem Bestreben, die Aktion voranzutreiben, in Einklang zu bringen. Ihre Methode besteht darin, mindestens eines der drei Elemente: Tonhöhe, Harmonik und Rhythmus zwecks Identifizierung als *tertium comparationis* konstant zu erhalten, während in mindestens einem der beiden anderen Elemente sich etwas Neues ereignet. Ohne diesen Faktor der Wiederholung wäre eine Variation keine Variation, weil sie dann nicht als Veränderung eines Originals verstanden werden könnte.

Jahrtausende hindurch mußte sich die Variation auf die Wechselwirkung zwischen Melodik und Rhythmik beschränken. Dadurch, daß in unserer Epoche die Harmonik aus dem Melos herausdestilliert wurde, steht nun der Variation eine dritte Komponente zur Verfügung, die den Vorteil hat, daß sie — ebenso wie der Rhythmus — an und für sich verstanden wird ohne Bezugnahme auf eines der anderen Elemente. Tonale Anziehung und Metrum sind zur Verwendung in der Variation deshalb so besonders geeignet, weil beide ohne Reflexion wahrnehmbar sind und sich durchsetzen, ohne die Aufmerksamkeit zu belasten. Der Triumph der Variationspraxis in allen ihren Erscheinungsformen ist ohne Zweifel vor allem auf die Emanzipation der Harmonik zurückzuführen. Wenn nun versucht wird, den Bereich der Variation zu vergrößern, um dadurch dem Verlust dieser ihrer lebensspendenden Kraft zu begegnen, so heißt das wohl, Symptom und Ursache verwechseln.

Akkorde als Variationen von Tonhöhen-Beziehungen aufzufassen bedeutet, alle Grundbedingungen des Variationsprinzips außer acht zu lassen. Denn das einzige, was hierbei konstant bleibt, sind die Töne selbst, die aber als *tertium comparationis* deshalb nicht geeignet sind, weil sie eine Tonfolge nicht adäquat repräsentieren können. Andererseits besteht aber auch die Veränderung nicht etwa darin, daß innerhalb desselben Elements ein neues Geschehen an die Stelle des vorangegangenen tritt: denn es ist ja nicht so, als würde jetzt eine Harmonie durch eine andere, oder ein Rhythmus durch einen anderen ersetzt. Statt dessen wird unterstellt, daß das Element selbst in ein anderes Element transformiert wird — als ob ein Rhythmus zu einer Harmonie oder die Farbe „Blau“ zu dem Geschmack „Sauer“ umgeformt werden könnte. Gleichzeitigkeit ist weder eine Variation noch eine Umformung des Nacheinander; sie bedeutet lediglich die *Eliminierung des Zeitfaktors aus dem Nacheinander* — und damit allerdings dessen spurloses Verschwinden.

Man spricht heute oft vom Serialismus als der Hochblüte der Variationskunst. In Wahrheit bedeutet aber die Einbuße der Harmonik und die Fixierung der Tonhöhen, daß der Serialismus niemals legitim über seine historischen Anfänge hinausgelangte, als serielle Variation nur aus tautologischen Wiederholungen des *pitch set* bestand, die sich bloß rhythmisch voneinander unterschieden.

Wenn solchermäßen verabsäumt wird, zwischen den Gliedern einer Reihe und deren Anordnung zu unterscheiden, so ist das jedoch nicht der einzige Riß, der im Fundament des Zwölftonsystems klappt. Es erhebt sich nämlich auch die Frage, ob unter den Gliedern einer Reihe eigentlich die *Töne* oder aber die von diesen gebildeten *Intervalle* zu verstehen sind. Schönberg hat sich diese Frage nie vorgelegt und sie daher auch nicht beantwortet. Sie ist aber insofern gar nicht so unwesentlich, als im einen Falle die Forderung der Reihe in jedem Punkt durch das Erscheinen eines Tones erfüllt würde, der einen bestimmten Namen trägt — was Schönberg





Foto : Roth

## CEMBALO

Erbaut von Johannes Ruckers, Antwerpen 1640





Foto: Roth

# APOLLO MIT NEUN MUSIZIERENDEN MUSEN

Aus der Werkstatt von Peter Paul Rubens auf dem Ruckers-Cembalo



unterstellt — während im anderen Falle für jeden Punkt der Reihe ein richtungsmäßig fixiertes (d. h. auf- oder abwärtsgerichtetes) Intervall erforderlich sein würde.

Diese beiden Formulierungen sind fast in jeder Hinsicht gleichwertig und führen beinahe immer zu identischen Ergebnissen. Es gibt aber einen Fall, wo das nicht so ist. Ich meine jene scheinbar unverfängliche Klausel in Schönbergs Definition, wonach die Identität einer Reihe durch Oktavtransposition einzelner Töne nicht verletzt wird. Nun ist es wohl wahr, daß ein Ton zu seiner Oktave in engerer Beziehung steht als zu irgendeinem anderen Ton, und zwar deshalb, weil das einfachere Verhältnis ihrer Schwingungszahlen zu einer innigeren Vermischung führt. Identisch sind die beiden Töne hingegen ausschließlich in bezug auf ihre harmonische Funktion. Schönberg bildete aber, wie wir gesehen haben, seinen Reihengriff ausschließlich aus Tonhöhen, ungeachtet ihrer harmonischen Funktion. Es ist daher erstaunlich, daß er gerade nur in dieser Hinsicht seine Töne nicht als Tonhöhen — und daher lediglich als Intervall-Grenzen — betrachtete, sondern sich auf etwas stützte, was besonders für ihn mit seiner harmonielosen Auffassung bloße Namensgleichheit hätte bedeuten müssen.

Nun zeigt aber Schönberg selbst, daß er seine Reihe *de facto* als eine Folge von Intervallen und nicht von Tönen auffaßte; und zwar ergibt sich dies notwendigerweise aus seiner Behauptung einer Identität der Grundform einer Reihe mit ihrer Umkehrung. Denn hier wird jedes einzelne Intervall ohne Rücksicht auf Bezeichnung und Identität der Töne, die es bilden, umgekehrt. Aber wenn wir demnach annehmen müssen, daß die Identität einer Reihe aus der Folge ihrer Intervalle und nicht aus der Folge ihrer Noten besteht, so bedeutet das eine klare Verurteilung von Schönbergs Indifferenz in der Frage der Oktavtransposition einzelner Noten. Denn die Gleichnamigkeit der die Intervalle d–f und d'–f begrenzenden Töne ist genau so belanglos wie die Tatsache, daß diese beiden Intervalle Träger derselben Harmonie sind und daher komplementär genannt werden. Vom seriellen Standpunkt kommt es einzig darauf an, daß die Verschiedenheit dieser beiden Intervalle zur Bildung zweier verschiedener Reihen führt.

Hier erleidet das Zwölftonsystem eine Niederlage auf eigenem Boden; doch scheitert es diesmal nicht an einer Unvereinbarkeit seiner Regeln mit dem Wesen der Musik, sondern an Widersprüchen zwischen eigener Definition und eigener Praxis. Verabsäumt man, zwischen einer Reihe und ihren Gliedern zu unterscheiden, so führt das zu einem Anspruch auf nichtexistierende Entsprechungen zwischen Reihensegmenten und aus ihnen abgeleiteten Akkorden; unterscheidet man nicht zwischen Ton-Benennung und Ton-Funktion, nicht zwischen seriellen und tonalen Begriffen und nicht zwischen Tönen und Intervallen, so setzt man ungleiche Dinge gleich und hält nichtidentische Reihen für identisch.

Diese grundlegenden Irrtümer und Widersprüche verbergen sich hinter Schönbergs unklarer und irreführender Formulierung der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Seine Idee wäre als „Komposition mit Folgen von elf richtungsmäßig festgelegten Intervallen“ wesentlich angemessener definiert worden; doch hätte das den Ausschluß mehrerer für das Zwölftonsystem höchst charakteristischer Verfahren bedeutet, so daß es möglicherweise nie zur Reihentechnik gekommen wäre.

Ein Ergebnis solcher falscher Identitätspostulate ist die Unmöglichkeit, eine Ableitung als solche zu erkennen; und dies wiederum erklärt die unvollständige partielle Ableitung innerhalb einer Komposition, indem willkürlich einigen Beziehungen serielle Bedeutung zugeordnet wird, anderen hingegen nicht. Hierin liegt einer der verblüffendsten Unterschiede zwischen tonaler und serieller Organisation. Steht im tonalen Bereich ein Werk in C-Dur, so bezieht sich diese Angabe auf das ganze Stück. Im seriellen Bereich sind aber keineswegs alle Aspekte



einer Komposition vor dem seriellen Gesetz gleich. Die vertikale Integration der Reihentechnik ist merkwürdig beschränkt. Vom seriellen Blickpunkt gesehen, erinnert der Vertikal-Aspekt in der Musik etwas an den Weltenraum: ein Großteil bleibt leer und wird nicht von ordnenden Kräften durchdrungen, während Organisation nur in verhältnismäßig kleinen autonomen Gebieten vorhanden ist. Die Reihentechnik beschränkt sich nämlich nicht nur auf jenen Sekundär-Aspekt der Akkorde, den man deren geometrische Gestalt nennen könnte und der sich einfach in dem Abstand ihrer Töne ausdrückt; sie ignoriert nicht nur die natürliche Tendenz von Akkorden, das Bedürfnis nach anderen Harmonien zu erwecken, sie gibt auch keinerlei Hinweis darauf, in welcher Transposition diese Akkorde erscheinen sollen. Ebenso hat dieses System, das so eifrig bemüht ist, den Verlauf seiner horizontalen Gestalten zu definieren und festzulegen, nichts darüber auszusagen — abgesehen vom trivialen Verbot der Oktavverdoppelung — welchen Abstand zwei gleichzeitig erklingende Reihen voneinander haben sollen. Die Intervalle, die zwischen zwei Tönen solcher parallellaufender Linien, oder zwischen den Tönen eines Akkords und denen einer gleichzeitig erklingenden Melodie entstehen — sie alle dürfen, je nach Gutdünken des Komponisten, seriell oder nichtseriell behandelt werden. Meistens jedoch werden diese Aspekte seriell nicht in Betracht gezogen, trotz ihres unbezweifelbaren und demokratischen Rechtes, gehört zu werden.

Solche Indifferenz gegenüber den Auswirkungen der Transposition zeugt von einer romantischen Hoffnung, daß die Kraft der Gestalt — und also der Reihe — ausreichen würde, um die unitarischen Forderungen des musikalischen Raumes zu überwinden und seine Einteilung in seriell aktive, im seriellen Vakuum schwebende Felder zu erzwingen. Diese willkürliche Bedeutungszuweisung erreicht aber endgültig das Reich der Phantasie, wenn der Identitätsbegriff an einem Punkt anlangt, wo er nur noch als der Glaube verstanden werden kann, daß die Bildung einer Zwölftonreihe durch den Komponisten eine Art Taufe bedeutet, die den Tönen eine gewisse, das ganze Stück hindurch anhaltende Qualität verleiht, ohne Rücksicht darauf, was weiter mit ihnen geschieht. Die Töne werden so behandelt, als wären sie körperliche Gegenstände, auf denen in nicht abwaschbarer Tinte ihre ursprüngliche Position in der Reihe vermerkt ist, während sie mit verschiedenen Farben bemalt sind, um anzuzeigen, welcher der vier Formen der Reihe sie angehören. Ohne eine derartige Markierung und Numerierung ist es aber sinnlos, eine Reihe in verschieden lange Gruppen aufzuteilen und diese teils als Tonfolgen, teils als Akkorde zu verwenden; oder einen Akkord so zu bilden, daß seine Töne von verschiedenen Formen der Reihe „beigesteuert“ werden; oder zwei gleichzeitig verlaufende, voneinander deutlich verschiedene Melodien zu schreiben, deren Anfänge zwei verschiedene Formen der Reihe repräsentieren, die aber auf halbem Wege ausgetauscht werden; oder — Gipfelpunkt der Verwirrung — die Stellung eines Tones innerhalb der Reihe zu verändern und z. B. „No. 9“ zwischen „No. 3“ und „No. 4“ zu setzen.

Alle diese Willkürakte haben die serielle Idee zu einer bloßen Nomenklatur degradiert. Die ursprüngliche Regel, daß in einer Komposition alles von der Grundreihe abgeleitet werden muß, wurde durch sukzessive Erweiterung des Begriffes der „Ableitung“ so sehr entkräftet, daß dieser Begriff schließlich jede Bedeutung verlor und das serielle Verfahren zu jener freien Verwendung der zwölf Töne zurückkehrte, von der es seinen Ausgang genommen hatte. Im Gegensatz zu dem üblichen Einwand gegen das Zwölftonsystem, daß es das Komponieren zu sehr festlege, bestimmt es in Wirklichkeit den Kompositionsakt so wenig, daß es praktisch belanglos ist. Dies führt zu einer neuartigen Situation: während bisher eine Komposition einfach mit den in ihr vorkommenden Tonbeziehungen identisch war, gibt es jetzt eine wichtige kompositorische Aktivität, die an der musikalischen Sinngebung nicht mehr teilnimmt, sondern sich zur Musik parallel zu bewegen scheint, ohne jemals mit ihr zusammenzutreffen.



Dieses Mißverhältnis zwischen einem ungeheuren intellektuellen Aufwand und der Einfachheit der schließlich erreichten Klanggebilde, bei denen man das Gefühl hat, daß sie ebensogut ohne ihre serielle Vorgeschichte zustande gekommen wären, steht in scharfem Gegensatz zu den rastlosen Eliminierungsprozessen, die bei den Klassikern zur Einfachheit führten. In serieller Musik führen die Töne eine „*Jekyll and Hyde*“-Existenz. Einerseits stellen sie die wahrgenommene klingende Realität dar, gleichzeitig aber nehmen sie an seriellen Komplikationen teil, die eine Art von Geheim-Code sind — eine stumme Welt der A-B-E-G-G's und B-A-C-H's. Solche Spielereien mit der Doppelbedeutung von Tonbezeichnungen ergeben — zumindest im Deutschen — einen gewissen Sinn, wenn auch natürlich die Musik selbst hiervon nicht berührt wird. Hingegen ist die Beziehung zwischen Tönen und dem für jedes Stück neu erfundenen seriellen Alphabet rein imaginär.

Aus alledem folgt, daß ein Komponist, soweit er sich seriell betätigt, nicht das produziert, was er zu produzieren glaubt. Ist das eine Katastrophe? Bedeutet es eine summarische Verurteilung aller seriellen Werke? Ich ziehe es trotz allem vor, die Frage anders zu formulieren: Woraus erklärt sich die Wirkung von Männern wie Schönberg und Webern und der gewaltige Abstand, den wir zwischen ihnen und anderen, hier ungenannt bleibenden, empfinden, wenn wir doch nicht wahrnehmen können, was nur in der Vorstellung des Komponisten existiert?

Hier müssen wir bedenken, daß das Zwölftonsystem sich von Anfang an auf eines der drei kompositorischen Elemente beschränkte, ohne zu versuchen, die beiden anderen zu beeinflussen. Es trachtete lediglich, auf dem Gebiete der Tönhöhen dem fortwährenden Wechsel ein vereinheitlichendes Prinzip von Gleichheit entgegenzusetzen. Dieser Versuch scheiterte. Aber gerade dadurch, daß es nicht gelang, neue, zwingende Identitätsnormen aufzustellen, bieten sich dem Komponisten *de facto* bei jedem Schritt eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten, und die bisher übliche Unterscheidung von guter oder schlechter Wahl wird wieder als Kriterium für gute oder schlechte Komposition eingesetzt. Das Zwölftonsystem erweist sich also zwar als nutzlos, aber nicht unbedingt als schädlich, denn es kommt ausschließlich darauf an, welchen Gebrauch ein Komponist von seiner Freiheit der Wahl macht.

Es gibt natürlich den extremen Fall des „Bastlers“, für dessen Geschäftigkeit der Serialismus gleichzeitig einen Nebelschleier und einen Mechanik-Baukasten beistellt. Er erhält seine Töne durch bloßes Manipulieren — Zwölfton-Manipulation ist im Laufe eines Vormittags erlernbar — und überläßt es aber dann ihnen, sich zu Gruppen und Gestalten zu formen. Diese zufälligen und unbeabsichtigten Nebenprodukte seines seriellen Tuns werden dann von uns gehört und wahrgenommen. Am Gegenpol steht das Verfahren, die Töne einer frei erfundenen atonalen Komposition *post festum* seriell zu erklären und zu begründen und ihnen serielle Korrespondenzen zu unterschieben, welche, wie wir gesehen haben, die Reihentechnik in jeder gewünschten Menge abwirft.

Für beide Fälle gibt es zahlreiche Beispiele; doch sieht die Wirklichkeit im allgemeinen wesentlich vielfältiger und komplexer aus. Es ist wohl wahr, daß wir, je gesuchter und haarspalterischer die Ableitungen in einer Partitur zu sein scheinen, um so überzeugter davon sind, daß hier schöpferische Kräfte unbekümmert am Werke waren. Wir haben es aber immerhin mit Komponisten zu tun, denen die serielle Idee wirklich etwas bedeutet, und so müssen wir gerade bei den schöpferisch stärksten Persönlichkeiten eine unendliche Vielfalt der *Verflechtung und des Ineinandergreifens von serielllem Denken und musikalischer Schöpferkraft* voraussetzen. Da solche Beziehungen und Wechselwirkungen auf die Vorstellung des Komponisten beschränkt und also nur biographisch wahr sind, kann man über sie nur Vermutungen anstellen. Jedenfalls aber müssen dodekaphonische Kompositionen eine Anzahl von Entscheidungen enthalten, die der Komponist nicht aus musikalischen, sondern aus seriellen Gründen



getroffen hat. Wie kann ein solches Werk gegen das Maß serieller Irrelevanz, der es also letzten Endes doch ausgesetzt ist, immun sein? Ich behaupte, daß die Antwort in einer gewissen Unbestimmtheit der Tönhöhen liegt, die dem atonalen Denken eigen ist.

Während es schwierig ist, das Wesen einer musikalischen Idee überhaupt zu definieren, läßt sich überraschenderweise feststellen, daß Tönhöhenbeziehungen im allgemeinen ihr am wenigsten charakteristisches Merkmal sind. Insbesondere gibt es eine spezielle Art von musikalischen Einfällen, die spontan als Ganzes auftreten und deren charakteristische Einzelheiten vom Komponisten zunächst nur undeutlich wahrgenommen werden. Solche Total-Ideen sind nur durch ihren Rhythmus und ihre groben Umrisse, d. h. das ungefähre Auf und Ab, bestimmt. Auch wenn sie in tonaler Komposition erscheinen, mag die endgültige Festlegung ihrer Tönhöhen erst in einem verhältnismäßig späten Stadium ihres Abklärens erfolgen. Nur muß sich hier die schließliche Fixierung in den von der Tonalität gezogenen Grenzen halten, während sie bei einer atonalen Gestalt einen Spielraum von einigen Halbtönen hat. Wie weit sich ein Komponist diesen Stand der Dinge jeweils bewußt macht, interessiert uns hier so wenig wie der ethische Aspekt. Es geht hier ausschließlich darum, daß der Mangel an tonaler Verpflichtung es dem Serialismus ermöglicht, jene anfängliche Unbestimmtheit atonaler Einfälle, die sie im Prinzip mit der ganzen Klasse dieser Total-Konzeptionen gemeinsam haben, voll auszunutzen. Die der Atonalität eigene Unbestimmtheit der Tönhöhen und deren exklusive Behandlung durch die Reihentechnik scheinen merkwürdige Bettgenossen zu sein. Daß es bei einem System, das sich ausschließlich mit Tönhöhen befaßt, nicht darauf ankommen soll, ob ein Ton h, c, oder cis heißt, will nicht recht einleuchten. Andererseits wiederum ist es vielleicht gar nicht so unnatürlich, wenn versucht wird, eine Unzulänglichkeit auf einem bestimmten Gebiet durch dogmatische Vergedanklichung wettzumachen. Die Idee, die Tönhöhenbeziehungen für jedes Stück von vornherein festzulegen, bedeutet schon an und für sich, ganz abgesehen von ihrem schließlichen Bankrott, einen Verzicht auf die freizügige Verwendung dieses kompositorischen Elements und läßt auf eine gewisse Stumpfheit und Unfruchtbarkeit in dieser Hinsicht schließen. Sicherlich deutet dies darauf hin, daß die *eigentlichen Kräfte atonaler Komposition in der Erfindung von Rhythmen, groben Umrissen und vielleicht auch von harmonischen Funktionen* liegen, die noch zu kompliziert sind, um nachweisbar zu sein. Die Möglichkeit sinnvoller serieller Komposition ergibt sich also nicht wegen, sondern trotz ihres belanglosen seriellen Umwegs.

HEINRICH LINDLAR

## VIRTUOSEN, REISESTARS UND MENDELSSOHN

*Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages von Felix Mendelssohn am 3. Februar 1959*

Abraham Mendelssohn, Sohn des berühmten Aufklärungsphilosophen Moses Dessau-Mendelssohn, Vater des berühmteren Musikers Felix Mendelssohn Bartholdy, läßt den soeben großjährig gewordenen Felix zwei Jahre lang, vom Mai 1830 bis in den Juni 1832, durch die Kunst- und Musikzentren Europas reisen. Er, der Berliner Rats- und Bankherr, hat Ehrgeiz und Hoffnung genug, ihm (was weiß er) in Weimar, Wien, Rom, Paris oder London einen Standort zu erschließen, von wo aus er die musikalische Welt bewegen könne. Wachsam verfolgt er die Fortschritte, wie er sie versteht, das Fortschreiten des fernen, nahen Sohnes.

Die Komplimente, Empfehlungen und Widmungen des alten Löwen in Weimar („*Dem lieben, jungen Freunde F. M. B., kräftig zartem Beherrscher des Pianos, zur freundlichen Erinnerung*



froher Maitage 1830. J. W. von Goethe“ — auf einem Bogen aus dem „Faust“-Manuskript); in Rom die Begeisterung über den „Mozart des 19. Jahrhunderts“, d. h. den Beifall der deutsch-italienisch-französischen Adels-, Finanz- und Künstlerkreise im Hause des Onkels, des preussischen Generalkonsuls Bartholdy, die gesellschaftlichen Vergnügungen an und mit dem ebenso leicht und lichtvoll komponierenden und improvisierenden wie elegant tanzenden Mendelssohn in der Villa auf dem Monte Pincio, der „Wiege der neueren Kunst“; den großspurigen Opernauftrag in München, in Paris womöglich einen Hausdichter der *grand-opéra* dazu; schließlich das triumphale „welcome to him“, die „tollen Erfolge“ des Konzertpianisten und Dirigenten im Philharmonic zu London.

Ist das der ganze Felix Mendelssohn Bartholdy? Hat nicht der andere, vom Vater weniger beobachtete Musiker-Mensch, wie ihn seine munter-mitteilsamen Reisebriefe spiegeln, in München und Wien die klavierklimmernden Damen von dem niedlichen Geklingel Kalkbrenners, „des geriebenen Kerlchens“, von den fingerfertigen Seiltänzereien eines Henri Herz, „des süßen Herzchens“, weggeführt und ihnen beispielgebend Beethoven, Haydn, Mozart, Bach vorgespielt? Hat er nicht in Rom für Zelter kritische Berichte über die mit Eidechsenohr abgehörten liturgischen Musiken der Karwoche verfaßt; Palestrina, Vittoria, Lasso, Lotti, Allegri, Pergolesi aus verschollenen Partituren studiert; die „Ziererei und Affektion“ der deutschtümelnden Maler im Cafe Greco, ihre „so kranken Madonnen, schwächlichen Heiligen und Mildbärte von Helden“ als solche bezeichnet? Hat er nicht in Paris den Bankerott der *opéra-comique* mit „nichts als Pest, Galgen, Teufel und Wodenbetten“ klar als Verfall erkannt? Die „Unsittlichkeit, die brillanten Verführungsszenen“ der Meyerbeerschen Opern; das Ansinnen, Beethoven-Quartette für das Habenecksche Konservatoriumsorchester zu instrumentieren; die absurde Zumutung, das Scherzo seines eigenen Oktetts während einer *in memoriam* Beethoven gelesenen stillen Messe anzuhören; die zum Schlager gewordenen, keineswegs immer lebendig und wahr gefühlten Frühlinglieder Heines; Politik und Lusternheit als die Hauptinteressen der Pariser; Betrieb und tausend Intrigen — da fehlt ihm der Maßstab, „da guckt man tief in sich herunter, merkt, daß das alles eigentlich doch nur äußerlich ist, daß man weder ein Politiker, noch ein Tänzer, noch ein Schauspieler, noch ein bel-esprit, sondern ein Musiker ist“, da gewinnt er den Mut, es dem Vater zu sagen, nicht doch „nach dem Erfolg“ zu billigen, sondern „nach dem wirklichen Wert“ zu urteilen.

Europa weiß nun, daß er lebt, daß er etwas will, etwas, jenseits von bunten Bändern und Schnupftabakdosen, Goldmedaillen und Hofrattstiteln: reifen lassen, was er an Kompositionsentwürfen von den Reisejahren heimbringt; keine modischen musikalischen Liebeserklärungen und Verzweigungen mimen; die Bachschen Kantaten aus Zelters Nachlaß zusammenhalten; keiner „Coterie und Clique“ angehören, nicht in Rom, nicht in Wittenberg; in einem einigen Deutschland immer fortschreiten, arbeiten und niemals ausruhen; aufrichtigen Künstlerseelen begegnen, die nicht von Eifersucht, Neid und elender Selbstsucht zerrissen sind; sich nie anbieten; an den Fliederbüschen riechen, auf die Vogelrufe horchen, wandern, reiten, schwimmen, gesund sein.

\*

1834: Verwirrung durch Theaterskandale, ausgepiffene „Mustervorstellungen“, furiose Szenen mit einem Orchester, das sich prügelt, Kontraktstreitigkeiten um jeden Taler Monatsgage für die Mitglieder eines neuen Orchesters, Hetzjagden durch halb Deutschland, um Sänger und Sängerinnen zu engagieren, Verzettlung auf gräflichen Soirees „mit allen Excellenzen und socialen Redensarten“, Ärger über Kabinettsordres, die mühsam geplante Musikfeste verbieten, um sie fünf Tage vor Beginn wieder zu genehmigen — Felix Mendelssohn muß bald einsehen, daß Beliebtheit allein nicht hinreicht, das Musikwesen einer Stadt



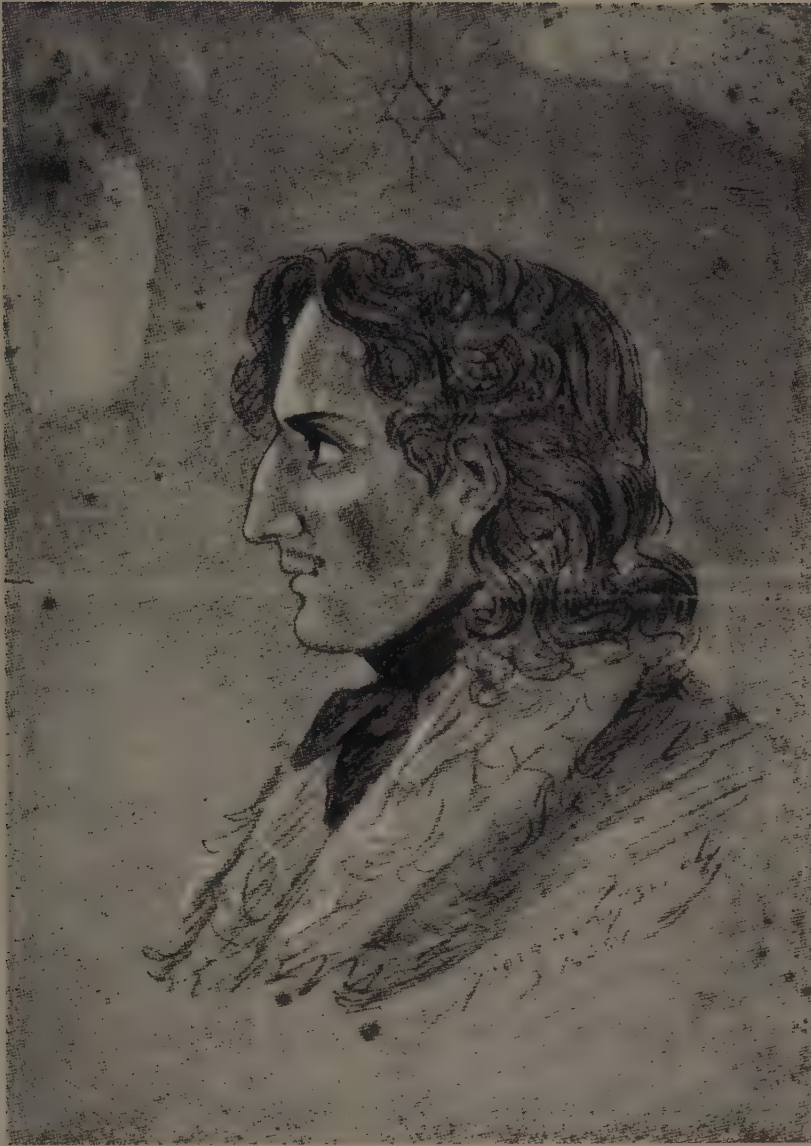
tätig und wirksam zu gestalten. Er macht kurzerhand einen *salto mortale* heraus aus der „administrativen Carriere“, aus seiner Stellung als Musikintendant des Düsseldorfer Stadttheaters, um, statt „Geheimsecretär“, Kapellmeister zu sein und mehr dem kompositorischen Schaffen zu leben. „Wenn sich einer nur selbst recht vervollkommenet und von Schlacken mehr und mehr befreit, so arbeitet er für alle Städte zugleich, und wenn er das in einem Dorfe thut, muß es doch in die Welt dringen und wirken.“

Keine Philosophie der Bequemlichkeit also, keine Stübchen-Romantik. Schaffensfreudig geblieben, arbeitsökonomisch geworden, nimmt er noch in Düsseldorf die vom Leipziger Stadtrat kommenden Anfragen zur Übernahme der städtischen „Musikdirectorschafft“ gerne auf. Das neue Leben beginnt mit dem Tod des Vaters, der in der Gewißheit stirbt, daß der Sohn in der Badstadt als Gewandhauskapellmeister den Ort gefunden habe, von dem aus er eine musikalische Welt wirklich bewegen könne. Die Tradition eines bereits fünfzig, sechzig Jahre bestehenden Konzertinstitutes, guter Wille für gute Musik und „ein bißchen Kenntnis, weder Genie noch Politik noch irgendetwas Absonderliches“, das sei erforderlich dazu, so meint der Sohn. Er war inzwischen mit Cécile Jeanrenaud, Tochter aus Frankfurter Refugié-Hugenotten-Familie, vermählt und in Gedanken an ein baldiges eigenes Haus ein ruhig froher, behaglich glücklicher pater familias geworden.

\*

Durch zweimal sechs Jahre (1835–41 und, mit Unterbrechungen, 1841–47) überschüttet und beschenkt Mendelssohn in seinen Konzerten auf dem Gewandhause zu Leipzig das musikalische Deutschland mit den Herrlichkeiten des Ausgezeichnetsten an älterer und neuer, an bekannter und unbekannter Musik, an Solisten von europäischem Rang und Ruf. Er führt das Orchester, dessen Mitglieder vom Konzertmeister Ferdinand David bis zum „Posaunengott“ oder dem Paukenisten, Herrn Pfundt, Musiker von solistischen Graden sind, zu interpretatorischen Spitzenleistungen seiner Zeit. Mit der Aufführung von Meyerbeers „Hugenotten“ neben Mendelssohns „Paulus“ werden brennende Fragen, Weltfragen der Musik von Leipzig aus zur Sprache gebracht und bis in die Hamburger und Pariser Gazetten hinein scharf und entschieden durchgekämpft. Schumann konfrontiert in seiner Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“: hie Stillosigkeit, Gemeinheit, „jener berühmte, mekkernde, unanständige Rhythmus, Unmusik des Ganzen“, hie, wenn schon mehr zarte Beschaulichkeit als kraftvolle Begeisterung, ein musikalisch-meisterlicher Stil in der Vermählung des Wortes mit dem Ton, in der Anmut der Instrumentation und Satzkunst, zudem religiöse Gesinnung.

In den „Historischen Concerten“ feiern Beethoven, Mozart, Gluck, Händel, Bach gloriose Urständ. Die Abonnementskonzerte im Winter 1837–38 bringen siebzehnmals Mozart, fünfzehnmal Beethoven, siebenmal Weber, fünfmal Haydn, Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Rossini, zweimal Händel, Bach, Vogler, einmal Salieri, Spontini, Marschner und andere, in Uraufführungen Norbert Burgmüller und andere mehr. Daneben die Kammerkonzerte, erlesene „Abendunterhaltungen“. Das hat Stil, zeigt geistige Kühnheit und beflügelt Robert Schumanns poetisch-pädagogischen Eros zu unvergessenen Konzert- und Werkbesprechungen. Darin unterscheiden sich die beiden Künstlerfreunde nun freilich, daß Mendelssohn der erregenden Atmosphäre, die den reisenden Virtuosen der Romantik umwittert, zuinnerst verhaftet bleibt, während der stillere Schumann über dem darstellenden niemals des schöpferischen Künstlers zu vergessen mag. Auch bei Franz Liszt nicht. Als „der große Agitator, der wieder auferstandene Rattenfänger von Hameln, der geniale Hans Narr, dessen Wahnsinn uns selbst den Sinn verwirrt“ (Heine) im Frühjahr 1840 für vierzehn Tage Leipzig heimsucht, macht Schumann, scheu fast, die Feststellung: „Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen,



Privatbesitz Frankfurt

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Ein wenig bekanntes Gemälde von Johann Peter Lyser



*C. B. 10*  
*Allegro*  
*C. B. 11*  
*C. B. 12*  
*C. B. 13*  
*C. B. 14*  
*C. B. 15*  
*C. B. 16*  
*C. B. 17*  
*C. B. 18*  
*C. B. 19*

*ca*  
*p*  
*ca*  
*p*  
*ca*  
*p*  
*ca*  
*p*  
*ca*  
*p*

*Allegro*

Deutsche Staatsbibliothek Berlin

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS HANDSCHRIFT

Der Anfang der Italienischen Symphonie

es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein.“ Während Mendelssohn einen durch finanzielle Übervorteilung des Publikums infolge eines Fehlers im Lisztschen Konzertarrangement aufgetretenen Skandal zu glätten sich beeilte: „Nun fiel mir ein, daß die schlechte Stimmung am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe sähen und hörten, entschloß mich kurz, und gab ihm eine soiree auf dem Gewandhause mit 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, Meeresstille, Psalm, Tripel-Concert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Chören aus ‚Paulus‘, Fantaisie sur la ‚Lucia di Lammermoor‘, ‚Erlkönig‘, Teufel und seine Großmutter, und da waren alle so vergnügt, und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, daß sie schwuren, sie hätten noch keinen lustigeren Abend erlebt und mein Zweck wurde dadurch glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht“ (an die Mutter).

Als Komponisten allerdings urteilen sie einander verwandt: für Schumann stehen die mechanischen Schwierigkeiten, die Liszt als ein Genie des Vortrags in seine Bravourstudien für Klavier nach Paganinis „*Caprici agli artisti*“ hineinarbeitete, in keinem Verhältnis zu dem musikalischen Grundgehalt; für Mendelssohn gibt es „keinen Musiker, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung so bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar einströmte, und bei dieser Unmittelbarkeit und der enormen Technik und Übung würde er alle Andern weit hinter sich zurücklassen, wenn eigene Gedanken nicht bei alledem die Hauptsache wären“.

Die Zeitkrankheit jenes Virtuositums aber hemmungslos entblättert zu haben, blieb Heine, als einem Vorläufer gewisser Psychoanalytiker, die „mit Rückenmark und Magen denken“, vorbehalten. Selber augenblickssüchtig, tat er es in einem seiner Pariser Berichte für die „*Augsburger Allgemeine Zeitung*“ April 1844 geflissentlich zu wissen: „Was ist aber der Grund dieser Erscheinung? Die Lösung dieser Frage gehört vielleicht eher in die Pathologie als in die Ästhetik. Ein Arzt, dessen Spezialität weibliche Krankheiten sind, und den ich über den Zauber befragte, den Liszt auf unser Publikum ausübt, lächelte äußerst sonderbar und sprach dabei allerlei von Magnetismus, Galvanismus, Elektrizität, Kantagion in einer schwülen, mit unzähligen Wachskerzen und einigen hundert parfümierten und schwitzenden Menschen angefüllten Saale, von Histrionalepilepsie, von dem Phänomen des Kitzelns, von musikalischen Kanthariden und anderen skabrosen Dingen, welche, glaub ich, bezug haben auf die Mysterien der Bona Dea“. Unvermittelt darauf ernüchert er dann: „Vielleicht aber liegt die Lösung der Fragen nicht so abenteuerlich tief, sondern auf einer sehr prosaischen Oberfläche. Es will mich manchmal bedünken, die ganze Hexerei ließe sich dadurch erklären, daß niemand auf dieser Welt seine Sukzesse, oder vielmehr die mise-en-scène derselben so gut zu organisieren weiß, wie unser Freund Liszt. In dieser Kunst ist er ein Genie, ein Philadelphia, ein Bosco, ja ein Meyerbeer. Die vornehmsten Personen dienen ihm als compères, und seine Mitenthusiasten sind musterhaft dressiert . . .“ Als giftig-süßen Nachruf noch: „Aber ach!, laßt uns die Huldigungen, welche die berühmten Virtuosen einernten, nicht allzu genau untersuchen. Die Eintags-Reputation der Virtuosen verdunstet und verhallt, öde, spurlos, wie der Wind eines Kamels in der Wüste“.

Den Glauben an eine Unschuld im virtuellen Element hat Mendelssohn spät erst, vielleicht nie ganz aufgeben können. Die junge Leontine Fay in Paris bewundert er, wie sie dasteht, „in der Mitte von all diesen Miseren und Rasereien die Grazie und Liebenswürdigkeit selbst, unangefochten von all dem Unsinn, den sie sprechen und spielen muß“. Die ältere Fjodor in Neapel rühmt er, wie sie, keineswegs mehr frisch und voll bei Stimme, doch sehr klug *mezza voce* anbringe und unglaubliche Leichtigkeit und einen ausgezeichneten Geschmack habe. Die



betagte Schröder, die Deklamatrice, erfreut ihn in Leipzig durch die große Kraft und Lebendigkeit ihres Organs und ganzen Wesens, wenn sie dem Detail auch zuviel Recht über die Stimmung einräumt. Die Künste eines Henri Herz und Kalkbrenner machen ihm zwar weniger Vergnügen als Seiltänzer und Springer, bei denen man doch den barbarischen Reiz habe, immer zu fürchten, daß sie den Hals brechen könnten, während die Klavierspringer nicht einmal ihr Leben, sondern nur unsere Ohren wagten, indes, er bestaunt nach wie vor die Fantasien eines Thalberg ob ihrer *„Steigerung von Schwierigkeiten und Zierlichkeiten“*.

Während vieler Jahre aber hat Mendelssohn als Pianist und Dirigent die Launen des Publikums, eitle Huldigung und kaltes Stummbleiben, selber zu sehr kosten müssen, um am Ende nicht doch zu gestehen, daß eine gute Komposition mehr auf Öffentlichkeit und Kunst einwirke als die ungezählten Abend- und Morgenkonzerte: *„Was recht auf alles das wirkt, alles das weiterschiebt und fortführt, sind doch wieder nur die stillen, ruhigen Augenblicke des Inneren“* (1845 von Frankfurt nach London, an Moscheles).

Als Chopin eines Tages in den Pausen während der Proben zum „Paulus“ den Leipzigern von seinen neuen Pariser Klavierkompositionen *„vorrast“*, ist es Mendelssohn, *„als ob ein Irokeze oder ein Kaffer zusammenkämen und conversirten“*. Trotzdem bleibt es ihm schon lieb, *„wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, die gerne 'les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice' in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag“*. 1834 bereits, als Hiller und Chopin von Paris her auf dem Düsseldorfer Musikpfingsten erscheinen, erkennt er es: *„Beide laboriren nur etwas an der Pariser Verzweiflungssucht und Leidenschaftsucherei und haben Tact und Ruhe und das recht Musikalische oft gar zu sehr aus den Augen gelassen, ich nun wieder vielleicht zu wenig, und so ergänzten wir uns und lernten, glaub ich, alle Drei voneinander, indem ich mir ein bißchen wie ein Schulmeister und sie sich ein bißchen wie mirflors und incroyables vorkamen.“* Es gelingt ihm später auch, Hiller *„aus der Pariser Ehren- und Plaisier-Atmosphäre in die Arbeitsstube zurück zu persuadiren“*.

\*

Mit den echten Virtuosen, den Meistern, ist es ihm wie mit der Kunst allgemein: Umschwünge kennt er allenfalls in den Menschen, und wenn ihn das Spiel eines wirklichen Meisters, wie z. B. das eines Paganini irgend einmal interessieren konnte, *„so tut es das immer, und wenn inzwischen der Engel Gabriel sich auf der Violine hören ließe“*. Hierin steht er über jeder Anzweiflung. Selbst wenn wir bedenken, daß er um seine eigene *„Armuth an neuen Wendungen“* sehr wohl weiß und auch darum, daß seine eigene Musik bisweilen allzu gefällig und *„viel zu süß gerathen“* ist. Doppelt verständlich, daß er *„toll werden“* möchte, wenn er nur daran denkt, daß Solisten, vor allem englische Sängerinnen, dumm-afektiert, seine Kompositionen trivialisieren, vielfach noch eleganter, noch niedlicher, noch sentimentaler machen, als sie es ohnehin schon sind, und dies *„um des Geldes und der Ästhetik und der Recensionen und des Bewußtseins und der richtigen Schule und 27 000 anderer Gründe willen, die alle mit der inneren Natur nicht aufrichtig zusammenhängen“*.

Bei den niederrheinischen Musikfesten, denen seit ihrem Bestehen Händel so viel Glanz verlieh, nimmt Mendelssohn mehr auf eine fortschrittliche Programmgestaltung Einfluß, als daß er selber etwa als Stardirigent oder als Klaviervirtuose mitwirkt. Er setzt die Aufführung unbekannter Werke Bachs und auch zeitgenössischer Komponisten (Cherubinis *„Requiem“*) durch, und zwar zunächst dem geringen Interesse der rheinischen Musikfreunde an irgend etwas Neuem, Unversuchtem durchaus entgegen. England, gesättigt an Musikfesttradition,

feiert ihn selbst, sein Werk, seine Wiedergabe. Wie es vordem Händel und Haydn, wie es später Bruch oder Hindemith feiert. Sicherlich sind ihm Freunde wie Moscheles, der Londoner Musikpapst, und Klingemann, von der Gesandtschaft, recht kluge Mittler, doch das Gedränge um die Orgelbank in der Christchurch, das Hurra-Rufen der dreitausend Menschen in Exeter Hall oder im Philharmonic, das Tüchleinschwenken der Lady Morgan, das Beifallklatschen des Lord Wharnccliffe in Covent Garden, die herzliche Anerkennung der Königin Victoria und des Prinzen Albert beim musikalischen Tee im Buckingham Palace, das alles kommt wohl spontan. Aber wie selbstherrlich er auch mit dem Orchester, mit den Chor- und Orgelmassen vorwärts- und zurückgehen kann, wie entschieden er auch mit seiner Musik Effekt macht, er findet keine Freude bei all diesen „turbulenten Träumen“ weder in London noch in Birmingham oder Manchester. „Es ist eben darin etwas — wie soll ich sagen — Flüchtiges, Verschwindendes, was mich eher verstimmt und drückt als erhebt.“ Bei derlei frühen Festivals, wahren Musik-Ungetümen, eher weggetragen als ihr Träger zu sein, bleibt Felix Mendelssohn auch hier mehr „Sonntagskind“ im Musikleben seiner Zeit, als daß er seinen Auswüchsen Paroli hätte bieten können.

FRITZ SCRINZI

## ITALIENISCHE OPER ZWISCHEN EINST UND JETZT

Das italienische Opernleben ist so eng mit den Stätten seiner Pflege verbunden, daß man nur das Fragment eines großen Gesamtwerkes vor sich hätte, würde man es versäumen, sich vorher mit der Bedeutung der wichtigsten Opernbühnen des Landes zu befassen, die im Laufe der Jahrhunderte die Entwicklung der „Opera lirica“ bestimmt haben. Es ist durchaus verständlich und in gewisser Hinsicht auch gerechtfertigt, wenn man die italienische Oper und die Mailänder „Scala“ zu einem einzigen, unzertrennbaren Begriff macht. Wenn im Vestibül dieses Theaters die Büsten der „vier Großen“ des italienischen Opernlebens: Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi stehen, denen etwas abseits auch Boito und Puccini hinzugesellt wurden, so stellt das keineswegs eine auch sonst übliche Gepflogenheit dar, in solcher Weise das Haus zu schmücken, sondern bedeutet das äußere Zeichen für eine geschichtliche Tatsache. Hier wurden die entscheidenden Werke dieser Meister aus der Taufe gehoben, hier wurde über deren Erfolg oder Mißerfolg entschieden, hier stiegen die unbekannten Musiker zur Weltgeltung auf, und es ist schwer zu sagen, ob die „Scala“ ihren Ruhm den Künstlern verdankt oder diese dem Theater gegenüber dieselbe Dankbarkeit empfunden haben.

Eine gleichfalls reiche Tradition, wenn auch gegenüber dem entscheidenden Anteil des Mailänder Theaters etwas verblassend, weisen die übrigen großen Opernbühnen der Halbinsel auf: Das Theater „La Fenice“ in Venedig, die Bühne „Carlo Felice“ in Genua, das Opernhaus in Rom, die Städtischen Bühnen von Bologna und Florenz, das Theater „Massimo“ von Palermo und die römische „Arena“ von Verona, wo im Jahre 1913 mit einer prunkvollen „Aida“ der Auftakt zu jenen Freilichtaufführungen gegeben wurde, die auch heute noch stattfinden. Doch das älteste und ehrwürdigste italienische Operntheater verkörpert die Bühne „San Carlo“ in Neapel. Dort feierte 1737 Metastasio seine ersten Bühnenerfolge, und seither begleitet das neapolitanische Opernhaus das wechselvolle Geschick des italienischen Opernlebens.





Die Scala in  
Mailand  
Zeichnung von  
Nicola Benois  
Aus:  
„La Scala“,  
Mailand

Die Organisation des italienischen Opernbetriebes ist allerdings grundsätzlich anders als an den deutschen Opernhäusern. Das *Stagione-System* muß als typisch italienisch angesprochen werden. Die Direktion eines Institutes engagiert nur Orchester und Chor als ständiges Ensemble. Die Solisten werden jeweils für bestimmte Partien oder auch bestimmte Werke verpflichtet. Ein kleiner Stock von ortsansässigen Sängern steht für die notwendigen Nebenpartien in jeder Opernstadt zur Verfügung. So muß praktisch für jedes Werk ein neues Ensemble gewonnen und aufgebaut werden.

Die italienischen Opernbühnen sind sich ihrer kulturhistorischen Aufgabe vollauf bewußt und halten mit ihrem Spielplan ihre Tore auch dem neuen Geist offen, der Komponisten und Librettisten unserer Tage eigen ist. So werden besonders im Rahmen der *Venezianischen Festspiele* seit dem Jahre 1930 dem italienischen und dem internationalen Publikum neue italienische Opern gezeigt und ausländische Opern erstaufgeführt. Drei Jahre später begannen die Veranstaltungen des „*Maggio Musicale Fiorentino*“, der alljährlich nicht nur prunkvolle Inszenierungen von anerkannten Meisterwerken bietet, sondern auch der neuen Produktion Raum gibt. Die Spielpläne der übrigen italienischen Opernhäuser umfassen gleichfalls neben Verdi, Puccini, Rossini und den anderen traditionellen Namen auch die Komponisten unseres Jahrhunderts, angefangen von Pizzetti, Wolf-Ferrari und Respighi bis zu Malipiero, Petrassi, Casella, Dallapiccola und Menotti. Ganz besondere Verdienste erwirbt sich in dieser Hinsicht das „*Theater der Neuheiten*“ in Bergamo. Im Gedanken an Gaetano Donizetti, den großen Sohn dieser norditalienischen Stadt, werden dort alljährlich zahlreiche neue Opern zeitgenössischer italienischer Komponisten inszeniert, wobei die Veranstalter bestrebt sind, solche Werke aufzuführen, von denen man kaum einen größeren Publikumserfolg erwartet, die aber doch zur Diskussion gestellt werden müssen.

Diese experimentellen Veranstaltungen bleiben natürlich in erster Linie den Freunden und Kennern der zeitgenössischen Oper vorbehalten. Daneben hat man sich auch in Mailand, Florenz und Neapel entschlossen, gleichsam am Rande der großen Opernhäuser, doch mit gleichem künstlerischem Niveau, sogenannte „*Kleine Bühnen*“ zu schaffen, deren geringerer finanzieller Aufwand die Möglichkeit gibt, den heutigen Opernkomponisten die Aufführung



Das Teatro Donizetti  
in Bergamo

ihrer neuen Werke zu gestatten. Dazu tritt der Wille, auch knappe Meisterwerke der Vergangenheit, die an der Verständnislosigkeit ihrer Zeit gescheitert sind, aus der Vergessenheit hervorzuholen, sie abzustauben und zu neuem Glanz erstehen zu lassen. Eine der bedeutendsten dieser Opernbühnen stellt die vor nicht allzu langer Zeit entstandene „Piccola Scala“ dar, die in Mailand neben ihrer größeren Schwester tätig ist und die Pflege des modernen Opernschaffens dort fortsetzt, wo neue Aufgaben im kleinen Rahmen locken.

Daß aber die italienische Oper mit ungebrochener Kraft auch heute noch weiterlebt, bewies vor allem der entschlossene Wille zum Wiederaufbau der Theater gleich nach dem Ende des Krieges, als man die fast gänzlich zerstörte Mailänder Scala in neuem Glanz erstehen ließ, so daß sie schon 1946 mit einer festlichen Aufführung von Verdis „Nabucco“ ihre Wiedergeburt feiern konnte. Dem Mailänder Beispiel folgten innerhalb kürzester Frist alle übrigen italienischen Städte, deren Theater mehr oder weniger dem Krieg zum Opfer gefallen waren, so daß heute dieses traurige Kapitel der Vergangenheit angehört. Auch die ausführenden Künstler, die Sänger und Dirigenten, haben den Anschluß an ihre großen Vorbilder nicht verloren und zeigten sich sowohl auf ihren eigenen Bühnen als auch auf den bedeutendsten Opernbühnen des Auslandes ihren großen italienischen Vorgängern würdig. Festspiele in Italien, in Europa wie in der ganzen Welt beweisen, welche Wertschätzung man ihnen entgegenbringt.

Hinsichtlich des Inszenierungsstils werden heute in Italien vielfach gänzlich neue Wege eingeschlagen; zunächst ist das Bühnenbild nicht mehr eine exklusive Angelegenheit weniger Bühnenmaler, sondern man spürt das Bestreben, daß wirklich große Maler die Nähe der Opernbühne suchen, so daß oftmals von hier aus wichtige Impulse für die Aufführung ausgehen. Wir finden vielfach auf dem italienischen Opernprogramm bei der Bezeichnung „Bühnenbild“ ungefähr dieselben Namen, die in der Kunstbiennale von Venedig als bedeutende Meister anerkannt wurden. Auch das Regieproblem hat sich vielfach gewandelt und eine überaus zentrale Stellung eingenommen, die ihm gebührt. Man scheut keineswegs zurück, mitunter die Aufgaben den großen Realisten des italienischen Films anzuvertrauen, eine Tatsache, die nicht zuletzt dazu geführt hat, Film und Bühne näher aneinanderzubringen.



Es kann gesagt werden, daß in Italien die Gegensätze zwischen Film und Opernbühne oft weitgehend überbrückt worden sind. Das zeigt vor allem der musikalische Opernfilm, der zu einem der ertragreichsten Werke der Produktion aufgestiegen ist. Auch das Fernsehen hat in Italien Einzug gehalten; doch hat es nicht, wie man befürchtete, die Oper verdrängt. Im Gegenteil: *Radiotelevisione Italiana* überträgt nicht nur öffentliche Opernaufführungen, sondern beweist durch zahlreiche, oft vorzügliche eigene Studio-Inszenierungen, daß man sich vollauf der Aufgabe bewußt ist, die ein Kulturträger des Landes gegenüber der ruhmreichen Tradition der italienischen Oper zu erfüllen hat.

THEKLA SCHNEIDER

## ZEITGENÖSSISCHE VARIATIONSKUNST

*Zum Schaffen von Hans-Georg Görner*

Hans-Georg Görner ist als Komponist erst verhältnismäßig spät in die Öffentlichkeit getreten. Trotzdem gelang es ihm, in kurzer Zeit einen hoch geachteten Namen als Komponist zu erringen. Seinem kompositorischen Schaffen ging ein jahrelanges, intensives Studium der Werke unserer großen Meister voraus. Vor allem waren es die Chorwerke von Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner, die er in der Ausübung seiner Tätigkeit als Musikdirektor der Berliner Propstei und als Dirigent am Deutschlandsender eingehend studierte. Von diesen Meisterwerken her fand er die rechte Verbindung zur modernen Musik. Auch sein erfolgreiches Wirken als Orgelvirtuose hat großen Einfluß auf sein kompositorisches Schaffen gehabt. So gab ihm auch hier das eingehende Studium der Werke alter und neuer Meister, die er hervorragend interpretierte, eine fundierte Grundlage für seine Kompositionen. Nicht zuletzt aber entsprang aus seiner Registrierkunst und Klangfarbenmischung auf der Orgel seine Instrumentierung und individuelle Behandlung der Orchesterinstrumente.

Der Komponist wurde am 23. April 1908 zu Berlin-Niederschönhausen geboren. Er studierte an der Hochschule für Musik zu Berlin bei den Professoren Walter Fischer, Siegfried Ochs und Leo Schrattenholz, an der Berliner Universität Musikwissenschaft bei den Professoren Arnold Schering und Georg Schünemann. Nach Ablegen des Staatsexamens war er mehrere Jahre im höheren Schuldienst tätig. Schon früh errang er sich einen bedeutenden Ruf als Orgelvirtuose und Dirigent. Unvergesslich bleiben seine Oratorien- und Bachkantaten-Aufführungen in der Kloster- und Marienkirche zu Berlin. Görner wurde 1945 als mecklenburgischer Landeskirchenmusikdirektor nach Schwerin und später als Lehrer für Komposition an die Hochschule für Musik nach Halle berufen, wo er im Jahre 1954 zum Professor ernannt wurde. 1956 wurde ihm für sein erfolgreiches Schaffen der mecklenburgische Fritz-Reuter-Kunstpreis verliehen. Zur Zeit lebt er als freischaffender Komponist in Berlin, wo er gleichzeitig einen Lehrauftrag für Generalbaß- und Partiturspiel an den Instituten für Musikwissenschaft und Musikerziehung an der Humboldt-Universität ausübt.

Was sind nun die besonderen und charakteristischen Merkmale seines Stiles? Zunächst ist es die enge Beziehung zum klassischen Erbe, insbesondere zum Barock, die sich in den von ihm verwendeten Formen und Mitteln widerspiegelt, wenngleich er uns in eine völlig neue Formenwelt hineinführt, die sein Eigenstes ist. Auch seine Harmonik und Melodik knüpft zunächst an diese Tradition an. Völlig neuartig erscheint aber seine Variationskunst. Ein weiteres charakteristisches Merkmal seiner Werke ist in der engen Verschmelzung von klassischer Formen-

klarheit mit modernen Ausdrucksmitteln zu sehen, wodurch sein Stil ein ganz individuelles Gepräge erhielt. In seiner Melodik und Harmonik bringt er eigene neue Linien und Wendungen, wobei er auch wieder zugleich eine glückliche Verbindung zwischen modernen und traditionellen Ausdrucksmitteln schafft. Daneben versteht er auch, das Volksliedhafte in kunstvolle musikalische Formen einzukleiden. Nicht zuletzt erhält das Rhythmische einen ausgeprägten Charakter. Bei einigen Werken könnte man von einer durchgeistigten Jazz-Technik sprechen. Aus seinen zahlreichen Werken soll nun eine Auswahl zur Charakterisierung seines kompositorischen Schaffens herausgehoben werden. So entstand unter dem Eindruck von Platons „Gastmahl“ der sinfonische Dialog für großes Orchester „Symposion“, op. 8. Er möchte nicht als eine sinfonische Dichtung im Sinne einer Programmusik verstanden werden, die den Ablauf des Geschehens programmatisch-musikalisch deutlich macht. Die Symposien waren einst bei den Griechen und Römern eine Form



Hans-Georg Görner Foto: Kindt

des literarischen Dialogs. Sie entsprachen der Daseinsfreude und Lebensbejahung der Antike. Streben nach Erkenntnis und Lösung geistiger Fragen wurden nicht in asketischer Selbstbescheidung und Weltabgewandtheit gewonnen, sondern in freier Diskussion, an der sich zu einem Gastmahl vereinigt, die erlesensten Geister beteiligten. Nach den das Werk einleitenden bacchantischen Klängen, die auch in breiterer Form den Schluß des Werkes bilden, werden zwei Themen gegenübergestellt, die in Form und Inhalt kontrastieren. Während das fugierte, eifernde Thema der Diskussion, in vielfacher harmonischer und rhythmischer Abwandlung zum Furioso hinstrebend, das fließende Element darstellt, entspricht der lyrische Teil, in dem Görner seine Kunst der Verwandlung in harmonischer und modulatorischer Beziehung zur vollen Entfaltung bringt, der Deutung des „Eros“, des geistigen Inhalts des Platonschen „Symposion“. Kammermusikalisch instrumentiert werden die melodischen Verwandlungen dem erklärenden Schluß entgegengeführt. Das Werk stellt in seiner gedrängten Form der Einsätzigkeit eine Kurzsinfonie dar, in der das sinfonische Element in voller Eindringlichkeit zur Geltung gelangt, so daß die Bezeichnung „Sinfonischer Dialog“ die besondere Art dieser Kunstgattung charakterisiert.

Als ein weiteres wichtiges Werk hat das viersätziges Klavierkonzert in a-Moll, op. 15, zu gelten. Es besitzt die Form einer Sinfonie und beginnt mit einem toccatenartigen Allegro. Es herrscht ein großartiges Wechselspiel zwischen Soloinstrument und Orchester vor. Erst mit dem Einsatz des Gegenthemas in der Klarinette, das einen lyrischen Charakter aufweist, gelangt das aufgeregte Wechselspiel zur Ruhe, um in kanonartigen Imitationen weiter zu fließen, bis erneut eine lebhaft Auseinandersetzung zwischen Soloinstrument und Orchester



in Form eines Kanons eintritt. Den Abschluß bildet dann wieder der toccatenartige Anfang. Im Gegensatz dazu steht der zweite Satz, der einen klagenden Charakter aufweist mit einem Thema, das nach einer rezitativartigen Einleitung in den Holzbläsern vom Soloinstrument übernommen wird und sich zu einem harmonischen Zwiegesang zwischen Orchester und Soloinstrument entwickelt, wobei durch geschickte Instrumentierung die einzelnen Klangfarben der Instrumente klar herausgehoben werden. Das Scherzo bringt ein gassenhauerartiges Thema, das von einer tänzerischen Begleitung getragen wird, bis ein kontrastierendes Thema einsetzt, das sich durch rhythmische Prägnanz auszeichnet. Der letzte Satz wird vom Klavier durch ein wuchtiges Thema eingeleitet. Er hat die Form eines Rondos, in dem Soloinstrument und Orchester gleichberechtigt sind. Eine breit angelegte Kadenz führt zum Hauptthema zurück, das das ganze Stück scheint auf der Subdominante ausklingen zu wollen, bis jedoch nach einer Generalpause vier wuchtige Orchesterschläge einen schwungvollen, frapierenden Schluß herbeiführen.

Die „Sinfonische Burleske“ für großes Orchester, op. 19, nach Wilhelm Busch „Die fromme Helene“ weist ein Programm im Sinne einer sinfonischen Dichtung auf, wobei jedoch der Inhalt der Dichtung mehr im Hintergrund bleibt, dafür aber die Charaktere der beiden Hauptpersonen, der frommen Helene und des Vetters Franz, stärker beachtet werden. Den einzelnen Teilen sind kurze Verse von Busch vorangestellt. Auch dieses Werk zeichnet sich durch eine bezaubernde Melodik aus, verbunden mit einem oft derben Humor in einer schier unerschöpflichen Variationskunst, getragen von einer virtuos gehandhabten Instrumentation.

Ein weiteres Werk der Variationskunst Görners stellt sein „Ostinato risoluto“, op. 22, dar. Der Komponist knüpft zwar hier an alte Musikpraxis an, setzt sie jedoch in den Klangsinn unserer Zeit um. Dem Ganzen ist ein kurzes, viertaktiges Thema im Dreivierteltakt zugrunde gelegt. Es gliedert sich in folgende Teile: 1. in einen Serioso-Teil, in dem, der alten Chaconne gemäß, die Durchführung der Variationen harmonisch noch einfach gestaltet ist; 2. in einen Giocoso-Teil, in dem das Thema und die Variationen harmonisch und modulatorisch scherzhaft gewandelt werden; 3. in einen Ritmico-Teil, in dem dann der höchste Grad einer rhythmischen Steigerung in dieser Form erreicht wird. Das Werk zeugt vom Einfallsreichtum des Komponisten, indem er das kurze Thema immer wieder neuen Variationen unterwirft.

Auch in seiner „Suite im alten Stil“, op. 26, knüpft Görner an alte Formen an und beweist, daß ihm die Stilmittel dieser Musik besonders vertraut sind. Dieses Werk weist eine strenge Geschlossenheit auf, da die Themen voneinander abgeleitet sind. Die Suite beginnt mit einer Ouvertüre im Stile der alten Meister. Dann folgt die Form der alten Suite: Allemande, Courante-Sarabande und Gigue.

Noch eines großen Variationswerkes sei hier besonders gedacht. Es sind dies die Orchestervariationen über das Landsknechtslied „Ei du feiner Reiter“. Görner versucht, den Inhalt dieses Liedes musikalisch wiederzugeben, wobei er die Variationstechnik streng durchführt. Dem ganzen Werk ist eine breite Einleitung vorangestellt, die in enger Beziehung zu den einzelnen Variationen steht. Dem Thema wird eine dem Ritt eines Landsknechtes symbolisierende Begleitung gegeben, die als Ostinato fast durch das ganze Stück beibehalten wird und dynamische Steigerungen hineinbringt. So baut sich auf diesem Ostinato alles weitere auf. Rhythmische, melodische und harmonische Veränderungen folgen in lebhaftem Wechsel aufeinander. In großem Klangfarbenreichtum werden Streicher und Bläser gegeneinander ausgespielt. Nach einer dramatischen Steigerung in der 7. Variation, in der die Trompeten und Posaunen das Schlußmotiv des Liedthemas übernehmen, das fanfarenartig in die bewegten Passagen der Holzbläser und Streicher hineinklingt, setzt ein fünfundzwanzigtaktiges Intermezzo ein, das den Bläsern und Streichern kurze Motive des Themas bringt und in die 8. Variation überleitet, die

Im Gegensatz zu der vorangegangenen dramatischen Spannung einen lyrischen Charakter aufweist: die Klage des Mädchens. Sie kann nicht schöner und eindringlicher ausgedrückt werden als durch das elegische Thema, das im Englischhorn erklingt und von den Flöten und Violen melodisch und harmonisch gestützt wird. Ein neues Intermezzo in bewegtem 6/8-Takt leitet zu der sich dramatisch steigernden Schlußvariation über.

Man ließe sich noch viel über sein kompositorisches Schaffen sagen. Zu den am meisten aufgeführten Werken gehören ferner die Orchestersuite „Ein Burggartenfest“, drei weitere Orchestersuiten, die „Smetana-Variationen“ und zwei Sinfonien. Von den großen Chorwerken seien die große Messe in C und die „Wartburg-Kantate“ genannt. Aber auch auf dem Gebiete der Kammermusik schuf Görner eine Anzahl bedeutender Werke. Seine Liebe zur Orgel führte zur Komposition eines dreisätzigen Orgelwerkes großen Stils: „Improvisation, Ostinato und Doppelfuge“.

Zusammenfassend sei gesagt, daß sich Görners Kompositionsstil durch beherrschte Form und eine meisterliche Variationskunst auszeichnet. Seine Musik verrät zwar den überzeugten Verfechter der Tonalität. Trotzdem gewinnt man aber den Eindruck einer neuen, modernen Klangsprache, die ihren Ursprung in der geglückten Verschmelzung barocker Stilelemente mit den Ergebnissen der neuen Musik hat, einer Eigenart, die in seiner brillanten Instrumentationskunst besonders deutlich wird. Vornehmlich sind es die prägnanten Themen, die dem Zuhörer im Gedächtnis bleiben und in allen Werken den Grundstock für die kompositorische Entwicklung bilden.

ANNALISE WIENER

## JUPITER TONANS

Von einem heimlichen Zauberer laßt uns sprechen, einem unerkannten; von einem Manne, dessen Beruf mehr eine Berufung ist, ja ein Schicksal, und dessen Namen wir nicht einmal kennen. Fürwahr, ein seltsamer Beginn. Denn nur das eine ist zunächst gewiß: Pauker ist der Mann nicht. Pauker sind Leute, die es wahrscheinlich gar nicht mehr gibt. Sie waren unsympathisch, leben als knöcherne Pedanten in unseren Jugenderinnerungen und sollen da begraben sein, wo einstgekonnte Logarithmen und unregelmäßige Verben schlummern. Also, dies festgehalten, Pauker ist er nicht. Er würde sich diese Bezeichnung mit Recht verbitten. Was ist er aber dann?

Der Mann sitzt ganz oben auf der höchsten Stufe rechts vom Publikum; sein Rücken ist der Rückwand nahe; vor sich tiefer und tiefer hinabsteigend von Stufe zu Stufe erblickt sein Auge den mehr oder minder breiten Scheitel von Männern, welche goldblitzende Blechungetüme zum Munde führen, die sie gelegentlich von etwaiger Flüssigkeit gemächlich, dem Boden zugekehrt, entleeren und denen sie mutige Klänge entlocken. Er sieht Männer, die Deckel schallend ineinanderschlagen, solche, die knabenlange braunrote Stäbe meistern, schmalen griechischen Säulen ähnlich, die tiefe, gemütlich-brummende Töne von sich geben; noch weiter unten sieht er dann emsige Meister straffgespannte Pferdehaare über darmbezogene insektförmige Holztafeln streichen und, etwas in die Ecke gedrückt, eine anmutige Dame ein ähnliches Gedärm in goldbronziertem Rahmen lind befingern. Wie Zeus auf dem Olymp schaut unser Mann hinunter auf ein eifriges Heer schwarzbefrackter Meister, mit denen er eins gemeinsam hat: auch er ist, gleich ihnen, Mitglied des Sinfonie-Orchesters.

Aber sonst! Ja freilich, sonst: der Mann, dessen Namen wir nicht wissen, scheint innerhalb einer Kameraden eine Sonderstellung einzunehmen. Das zeigt schon rein äußerlich sein Platz



in luftiger Höhe, zu Häupten der Versammelten; einzig der Orgelspieler kann sich in dieser Falle noch mit ihm messen.

Mit diesem Manne hat's eine eigene Bewandtnis. Zunächst: was ist nun eigentlich sein Amtes? Fern sei es von uns, schlicht und einfältig zu sprechen: dieser Mann paukt.

Schon wieder stecken wir da in einer Verlegenheit! Erst wußten wir den Namen nicht, nun können wir nicht einmal die Tätigkeit benennen. Ein Schüler paukt Vokabeln, ein Studer paukt eine Mensur aus; aber der Mann, von dem die Rede ist, was tut denn er? Laßt uns vorläufig und vorsichtig sagen: er sitzt an der Pauke. Gott sei Dank, wenigstens dies letzte Wort scheint uns gut und richtig gewählt und nicht mit allzuvielm Fehl am Platze!

Die Pauke, um anderen Ansichten im vorhinein zu begegnen, ist unzweifelhaft ein Musikinstrument. Nur eines, das sein Leben im Schatten lebt, im Dschungel, im Gebüsch, überflattet von schwirrenden Klangschnatterlingen, umschlungen von Tonklangen, überflutet von Harmoniekaskaden, überwuchert von Melodiegeblüm. Sind nur alle anderen Instrumente recht brav am Werke, so fragt sich der naive Hörer, ob der Mann hoch da droben mit seinen Schlegelstößen wohl nur anmutige und bedeutsame Gebärden hervorbringe oder nicht doch am Ende gar Geräusch; denn man hört ihn — scheinbar — nicht.

Welche Selbstverleugnung gehört demnach dazu, diesen Beruf zu ergreifen! Jedoch, hier handelt es sich nicht um einen Beruf schlechthin; es ist eine Auferlegung, eine Auszeichnung des prüfenden Schicksals. Niemals Solist auch nur für einen einzigen Abend zu sein wie seine Kameraden; fast immer im klanglichen Dunkel zu wirken — welch ein Los, so möchten wir sprechen, wenn wir nicht wüßten, daß wir es mit einem verschmitzten, heimlichen Zauberelement zu tun haben, wie wir noch sehen werden.

Aus der Kinderzeit erinnern wir uns noch jenes Sinfoniekonzertes, das wir mit den Eltern besuchen durften; da sahen wir den Mann an den Paukenkesseln gar behutsam und fein herumhantieren, dann und wann zart und leicht einen Schlag machen, wieder horchend, besonnen irgendwo herumschrauben. Und jedesmal klang der Widerhall des Schlages ein wenig höher oder tiefer. Der Mann stimmte die Pauke. Von da ab ahnten wir etwas von ihrem Geheimnis. Denn vorher war es uns unbekannt gewesen, daß man eine Pauke stimmen könne. Ein Instrument aber, das man stimmen kann, wie ein Klavier, eine Geige, eine Laute, hat nicht mit bloßem Krach zu tun, sondern mit Tönen, und zwar, das ist das Wesentliche, mit verschiedenen.

Ist nun auch ohne Zweifel der Mann an der Pauke ein Asket, was das Solospielen anbelangt, so ist er doch auch notwendigerweise ein Philosoph. Das liegt auf der Hand. Niemandes Wesen ist wohl so oft verkannt worden wie der seinige. Denn was wäre wohl, wenn im vollen Klang der anderen Instrumente das seine, das wir doch gar nicht zu hören vermeinten, plötzlich ausbliebe, verstummte, nicht mehr mittäte? Wir würden sehr wohl merken, daß sich eine Lücke im Gewebe zeigte! Und muß man nicht zum Philosophen werden, wenn man immer wieder der Meinung begegnet, man erzeuge lediglich Geräusch? Der Mann an der Pauke, wäre er kein Philosoph, würde uns tüchtig schelten ob solcher Ansicht. Denn Ehre, wem Ehre gebührt! Männer an der Pauke besitzen oft den Professorentitel und ein hiermit verbundenes Lehramt an einer Ausbildungsstätte für angehende Musikanten.

Daß es mit dem Mann aber eine hintergründige Bewandtnis haben muß, geht schon aus Folgendem hervor: er hat Augenblicke, wo alles nur in stummer Spannung auf ihn blickt. Selbst der Dirigent scheint dann so fasziniert, daß sein Taktstock in der Luft zu erstarren scheint wie die zum Schlage erhobene Hand des Koches im Märchen von Dornröschen. Das ist einer der großen Momente der Pauke. Ganz hauchfein fängt da ein Wirbel an, ein Wirbel

chen noch kaum, aber es schweigen alle andern Stimmen des Dschungels; kein Hauch regt sich; ein mystischer Schauer bemächtigt sich unser. Der kleine Wirbel kommt gleichsam näher, wird bedrohlicher, und war er erst nur Bienengesumm, jetzt dröhnt und schwillt er und dröhnt und schwillt, daß uns der Atem stockt, um schließlich zu enden in einem befreienden, göttlichen Donnerschlag! Die große Stunde der Pauke. Nun erst beginnt der Dschungel wieder seine Weise, und unser Herz ist befreit vom Drucke des Mystischen. Zeus hat gesprochen.

Was unsern Mann an der Pauke vor allem auszuzeichnen scheint, ist eine Ruhe, deren Freundlichkeit sich in seiner äußeren Erscheinung kundtut. Denn, Hand aufs Herz, wer hat schon einmal einen Mann an der Pauke gesehen, der nicht von behaglichem Rundwuchse war? Stille, freundliche Philosophenseelen können nicht in ausgemergelten Leibern gedeihen.

Dann aber ist er auch noch ein Mathematiker von hohen Graden. Sechshundertdreiundneunzig Takte Pause zu zählen und auf den sechshundertvierundneunzigsten genau den Schlag zu tun: dazu bedarf es wahrlich der Magie eines Rechenkünstlers von Überformat. Und was diese sechshundertdreiundneunzig Takte Pause anbelangt, so sind sie eine sechshundertdreiundneunzigfache Kette der Entsagung, so scheint's. Schon deshalb ist der Mann an der Pauke ein Philosoph; und nun gar das Bewußtsein, den einen Schlag, den man ihm zu tun gelassen, nicht zu verfehlen — fürwahr, das setzt ihm die Krone auf.

Unser bescheidener Mann an der Pauke, der doch ein Zeus ist, wie wir wissen, ein Gott, dem Blitz und Donner und Urgewalt in die Fäuste gegeben sind, er ist — um endlich davon zu sprechen — ein rechter versteckter Magus. Was ahnen wir schon von ihm? Wir sehen ihn nur an festlichen Abenden hoch oben seine Pflicht tun. Unzweifelhaft, als echter Musiker, liebt er doch wohl sein auserkorenes Instrument. Ein Geiger, nun wohl, der entlockt seiner Violine daheim süße Töne, teils des Übens halber, teils zur eigenen Ergötzung. Aber der Mann an der Pauke? Wie ist es daheim um sein Instrument bestellt? Seht, da fängt die Zauberei an. Nicht nur, daß er tausendmal besser weiß als jeder andere, welche Urgewalten in seiner Pauke verschlossen liegen und schlummern; denn wenn er wollte, er könnte das ganze Orchester zuschanden donnern, daß die Fensterscheiben zerspringen. Er könnte ein *dies irae* schmettern, daß wir, ohnmächtige Erdenwürmer, grausenerfüllt uns im Staube vor seiner Majestät winden würden. Nein, das ist es nicht, was unsern Mann an der Pauke insgeheim beglückt.

Könnten wir ihn nur ein einziges Mal belauschen daheim bei sich im stillen Kämmerlein, wir würden ob seiner liebenswerten Zauberkünste erstaunen. Da sitzt er dann nämlich und entlockt seinem Instrument die zartesten Romanzen, die süßesten Klänge, solche, wie sie unser Ohr noch nie vernommen hat und nie vernehmen wird. Denn er, nur er hört sie mit dem Ohr des Liebenden. Dies alles ist nun freilich bloße Vermutung, aber weshalb sollen Vermutungen in den Bereichen des Dämonischen nicht erlaubt und richtig sein? Denn ein dämonisches Instrument ist ja die Pauke denn doch wohl. Der Mann an der Pauke also sitzt hingegeben und hört mit seinem, dem Ohr des Liebenden, die Sphären tönen. Und der Liebende hat allemal recht. Niemandem aber erzählt der Mann von dieser elbisch-reizenden Zauberei. Sie ist sein Geheimnis. Er lächelt verschmitzt auf all die herab, die unten im Saale sitzen und wähen, ein Kalbfell sei keiner elysischen Entzückungen und keiner Offenbarungen fähig.

Betrachten wir darum unsern Mann an der Pauke mit der Hochachtung und herzlichen Verehrung, die dem gebührt, der unermüdlich im Verborgenen seine Pflicht tut, selten einmal Gelegenheit hat, zu zeigen, welcher olympischen Gewalten er fähig ist, der darum unser Herz desto gewaltiger erzittern macht und zugleich ein Gott, ein freundlich-stiller Philosoph und ein Hexenmeister aus Liebe ist.



## MUSICA-BERICHT

## MUSIKFESTE

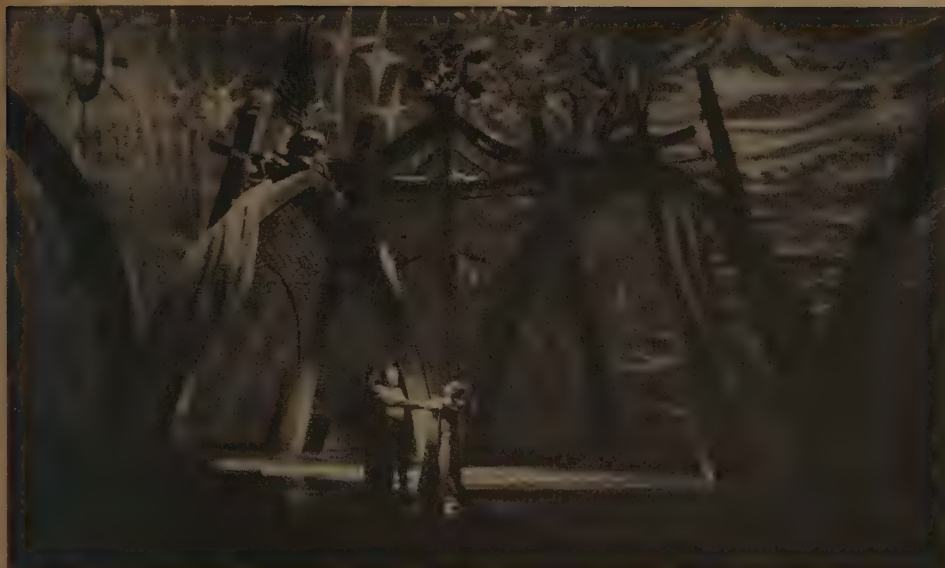
Internationale Musiktage Berlin

In unserer Festspielzeit konnte Berlin mit „Festwochen“ und „Festtagen“ diesseits und jenseits des Brandenburger Tores aufwarten. Zum Glück waren sie 1958 wenigstens durch etliche Herbstwochen voneinander getrennt. Das zehnjährige Bestehen des Magistrats von Groß-Berlin bildete im übrigen Anlaß, die festlichen Tage auf allen Gebieten der Kunst besonders vielseitig und vor allem international auszugestalten. Wer die geschmackvoll ausgestattete Festschrift durchblätterte, der spürte bei der Fülle der Opernabende und Konzerte eine bemerkenswerte Weltoffenheit über die Grenzen der Länder hinaus. In der Tat kamen Musiker der verschiedensten Nationen zu den Festtagen; daß Schostakowitsch, der sein neues Klavierkonzert selbst spielen wollte, absagen mußte, wurde allgemein bedauert.

Längst ist das heutige Berlin wieder eine Musikstadt von bedeutender Anziehungskraft. Vor allem ist sie jedoch eine Stadt der Oper, die heute über vier ständige Musikbühnen, drei davon im östlichen Teil, verfügt. Entsprechend groß war auch der Anteil der Oper an dem künstlerischen Programm der Festtage. Die Deutsche Staatsoper bot ihren repräsentativen Beitrag mit *Mussorgskis* offenbar noch nie in Berlin gespielter „*Chowanschtschina*“. Das Werk ist sicher ein Ausnahmewerk der russischen Nationaloper: wie der „*Boris*“ ein „musikalisches Volksdrama“; aber im Vergleich zu dem früheren genialen Dokument ein ungefügiger Zyklopenbau, mit dem der Dichterkomponist zeit seines Lebens nie richtig fertig geworden ist. Im Grunde sind es nur Bilder aus der immerfort aufregenden Zarengeschichte: die Machtkämpfe um den jungen Zaren Peter, bei denen sich die Gruppen des bösen Fürsten Chowanski und seines fortschrittlicheren Sohnes Andrej gegenüberstehen; das dramatische Übergewicht liegt spürbar bei den Sektierern, deren merkwürdige Selbstverbrennungsszene das Werk in erschreckender Großartigkeit beschließt. Mussorgskis im Gegensatz zum „*Boris*“ episch-lyrische Musik durchtränkt diesen unpopulären Stoff nach allen Seiten; Rimski-Korssakow hat auch diese Partitur mit seinem handwerklichen Können instrumentiert. Interessant war es, bei der Berliner Aufführung der genialen zweiten Schreiberszene des ersten Bildes zu begegnen, die in Rimskis Fassung fehlt; auch

hatte man dem Schlußchor der Sektierer eine schärfere Klangform gegeben. Bei der Wiedergabe der Staatsoper setzten sich auf der von dem jugoslawischen Gastregisseur Hinko Leskovšek bewegten und von Hainer Hill ausgestatteten Bühne zum Teil prachtvolle Sängerschauspieler (Frans Andersson, Theo Adam, Gerhard Stolze) durch. Entschieden zu weich konturiert war die musikalische Ausprägung durch den Bulgaren Assen Naidenoff.

Kurz darauf bot die Lindenoper einen ungarischen Abend mit Bartóks „*Herzog Blaubarts Burg*“ und Kodálys „*Spinustube*“. Keine üble Mischung, denn in beiden Fällen handelt es sich um Grenzfälle der Opernbühne dieses Jahrhunderts. Die Symbolik des balladesken Einakters Bartóks empfängt ihre entscheidenden dramatischen Impulse von der blutvollen Musik des damals 30jährigen; das „*Liederspiel*“ Kodálys weist keine eigentliche Handlung auf; es wird gesungen und getanzt, wie es den Ungarn ums Herz ist. Sehr gelungen war dieser Abend in allen musikalisch-szenischen Einzelheiten: dirigiert von dem aus Wiesbaden kommenden Arthur Apelt, inszeniert von Erich-Alexander Winds und Heinz Pfeiffenberger. Helmtrude Kraft und Gerhard Frei wußten sich bei dem seelisch starken Widerspiel großartig zu steigern. Einer Entdeckung gleich kam die „*Turandot*“, mit der die Komische Oper des 100jährigen Puccini gedachte — eine Aufführung von ungewöhnlichem Gesamtformat (vgl. den Bericht in *Musica* 1959, Heft 1, S. 49). Daß man an historischer Stätte vor dem Markttor von Milet im Pergamon-Museum dreimal Glucks erhabene „*Alkestis*“ in der Wiener Fassung spielte, war schöner Gewinn der Festtage. Werner Kelch gab dem Werk die Form eines streng stilisierten Monuments — die Begegnung zweier Jahrtausende Weltkultur. Im musikalischen Bild der von Hans Löwlein geleiteten Aufführung wuch die ergreifende Alkestis Hedwig Müller-Bütows weit über das gewohnte Leistungsvermögen dieser Künstlerin. Damit noch nicht Schluß mit dem Anteil des Musiktheaters! „*Astutuli*“, Orffs von bajuwarischer Hemdärmeligkeit und intellektueller Zeitkritik gemischte „Oper für Schauspieler“, kam im Deutschen Theater als Satyrspiel zu Büchners „*Woyzeck*“ heraus. Ein doch ziemlich verfehltes Unternehmen! Der Übergang vom Grauen zum Klamauk war zu kraß. Es blieb beim schuldischen Respekt vor Orffs Schlagwerk-Instrumen-



Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ in Berlin Foto: Siewert

arium, das hier allein dem gesprochenen Wort zu Hilfe kommt. Ein runder Erfolg war hingegen dem Metropol-Theater mit der melodienfrohen, aus dem Alltagsleben geschöpften rumänischen Operette „Der Flößer der Bistritza“ von Barbu beschieden. Das entsprach genau jenem Typ einer volkstümlichen Gegenwartsoperette, um die wir uns bisher vergeblich bemühten.

In den Konzertsälen gaben die Dirigenten einander den Taktstock weiter, wechselten die Pianisten und Geiger. Hier läßt sich nur summarisch berichten. Zwei Klangkörper von internationalem Rang verdienen Hervorhebung: einmal die sich in glänzender Fassung zeigende *Dresdner Staatskapelle*, die unter *Konwitschny* Brahms, Strauss und Čilenšek musizierte, zum anderen das vortreffliche *Prager Kammerorchester* ohne Dirigenten, von dem man Mozart, Janáček und Prokofjeff in einer ebenso genauen wie klanglich feinkeligen Spielweise hörte. Berlins Staatskapelle eröffnete die zwei Wochen mit einer eindrucksvollen Beethovenschen „Neunten“ unter *Konwitschny* und krönte sie mit einem Konzert unter Leitung des Moskauer Gastes *Alexander Gauk*. Ein ungewöhnlich freizügiger, der klassischen Auffassung *Mrawinskis* genau entgegengesetzter *Schaikowsky* (die „Fünfte“) war mit *Schostakowitschs* zündender „Fünfter“ gekoppelt. Von den

kammermusikalischen Beiträgen blieb vor allem das meisterliche Spiel des Budapester *Tatrai-Quartetts*, besonders bei Bartóks zweitem Quartett, unvergeßlich; der sowjetische Geiger *Boris Gutnikow* und die Pianistin *Pawel Serebrjakow* (Moskau), *Eva Bernáthová*, *Jan Panenka* (Prag) und *Regina Smendzianka* (Warschau) zeichneten sich aus. Wären noch die Konzerte des *Dresdner Kreuzchors* unter *Mauersberger*, das Ballett des *Prager Nationaltheaters* und vieles andere zu nennen. Es war fast zu viel des Guten.

Ernst Krause

Zeitgenossen haben das Wort Leipzig Vom Arbeitskreis Leipzig, des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler wurden in Verbindung mit dem Rat der Stadt die vierten „Leipziger Musiktage“ veranstaltet. Sie trugen insofern ein neues Gesicht, da bis auf ganz geringe Ausnahmen nur zeitgenössische Werke auf den Programmen standen. Die Interpretation lag beinahe vollständig in den Händen von Leipziger Künstlern.

Den Auftakt bildete ein Anrechtskonzert des Rundfunkinfonieorchesters. Bis auf das deplacierte Klavierkonzert A-Dur von J. S. Bach war das Programm geeignet, als eine beachtliche Visitenkarte des Gegenwartsschaffens von einer



aufnahmebereiten Hörschaft entgegengenommen zu werden. Nicht so sehr ist dabei an die erstmals in Leipzig erklungene vierte Sinfonie für Streichorchester von *Johann Cilenšek* gedacht, da sie nicht ganz hielt, was frühere Werke dieses Komponisten versprochen. Die Entdeckung des Abends war vielmehr das erst kürzlich in Dresden aus der Taufe gehobene *Klavierkonzert* von *Günter Kochan*. Dieser 28jährige Berliner, dessen Violinkonzert bereits vor sechs Jahren stärkere Hoffnungen erweckte, hat hier nicht nur ein mitreißendes Temperament, eine klangfreudige Palette und erregende melodische Konturen einzusetzen verstanden, sondern auch in der Ökonomie und der aufs Ganze gerichteten Gestaltungsweise Eigenständiges und Überzeugendes aufzuweisen. Dieter Zechlin ließ als Solist keinerlei Wünsche offen. Auf *Paul Dessaus* kraftgeladenen musikalischen Nachruf „In memoriam Bertolt Brecht“ folgte als Abschluß *Schostakowitschs* köstliche neunte Sinfonie, die in ihrer heiter-klassischen Diktion an Prokofieffs „Erste“ erinnert. Mit zwei Uraufführungen verdient weiter das Konzert des sehr kultiviert, nicht nur diszipliniert, musizierenden Orchesters der Hochschule für Musik Erwähnung. Als Neuheiten standen *Max Dehnerts* „Festliche Musik für Orchester“ und das „Tripelkonzert für Trompete, Posaune und Klavier“ von dem jungen Absolventen“ (Jg. 1934) *Siegfried Thiele* zur Diskussion. Dessen Werk trägt wohl noch unverkennbar Spuren eines Entwicklungs- und Reifungsprozesses, weist aber bereits in der klanglich-vitalen ebenso wie in der geistig-gestalterischen Sphäre höchst prägungskräftige Züge auf. Nach einem Konzert des Akademischen Orchesters der Karl-Marx-Universität folgte als letztes in der Reihe der Orchesterkonzerte, gleichzeitig als Ausklang der Musiktage mit ihren 40 zeitgenössischen Werkdarbietungen, ein Anrechtskonzert des Gewandhauses. Zwischen *Johannes Paul Thilmans* unterhaltsamer „Partita piccola“ und *Johann Nepomuk Davids* teils kunstvoll linear gearbeiteter, teils reizvoll klanglich aufgelockerter zweiten Sinfonie konnte das Klavierkonzert Des-Dur der sowjetischen Komponistin *Nadeshda Simonjan* (Jg. 1922) trotz des starken Ausdrucksgehaltes und einer beachtenswerten gestaltenden Kraft nicht recht überzeugen, da es allzu sehr der romantischen Tradition verhaftet bleibt. Der sowjetische Pianist *Pawel Serebrjakoff*, der sich als Solist für das Werk einsetzte, trat auch in einem eigenen Klavierabend hervor, in dem sich seine geradezu

atemberaubende brillante Technik und seine Fähigkeit zu nuancenreichem Ausdruck an Schumann, Liszt, Rachmaninow, Prokofieff und Schostakowitsch bewährten.

In einer kammermusikalischen Veranstaltung vermochte besonders das „Jugend“-Bläsersextett von *Leoš Janáček* nachdrückliche Wirkung zu erzielen. Neuartig war der Versuch, durch ein „Konzert neuer Unterhaltungsmusik“ und in einer anschließenden Aussprache mit verschiedenen Kapellenleitern zu einer Verbesserung des Niveaus in diesem musikalischen Genre zu kommen.

Dem Vokalschaffen hatten die Veranstalter der Musiktage bewußt größeren Raum gewährt. Der Thomanerchor trat mit Werken von *Hugo Distler* und *Kurt Thomas* in Erscheinung; mehrere Volkschöre hatten sich zu einem Gemeinschaftskonzert vereinigt, bei dem Kompositionen von *Wilhelm Weismann*, *Hanns Eisler*, *Ernst Hermann Meyer* und *Heinz Krause-Graumnitz* erklangen; der Universitätschor und weitere akademische Chöre ensembles bestritten mit *Distler*, *Finke*, *Krause-Graumnitz* und *Gerster* den zweiten Teil des Akademischen Konzerts; endlich galt noch eine Veranstaltung der Vermittlung von Liedern, Songs und Chören, die unter das Motto „Wir lieben das Leben“ gestellt waren.

Durch den Einsatz für das Gegenwartsschaffen durch hervorragende Einstudierung und Leitung machten sich als Orchesterdirigenten *Helm Seydelmann* (Gewandhaus), *Herbert Kegel* (Rundfunk), *Franz Jung* (Hochschule) und *Horst Förster* (Universität), als Chorleiter *Kurt Thomas* (Thomaner), *Friedrich Rabenschlag* (Universität), *Heinrich Bergzog*, *Otto Didam* und *Horst Krause* (Volkschöre) sehr verdient. *Martin Wehner*

#### Akzente einer Festwoche

Dresden

Im Abstand von zwei Jahren will Dresden künftighin seine Musik- und Theaterfestspiele durchzuführen, jahreszeitlich gesehen jeweils im „Spätherbst“, ohne daß sich daraus vorerst eine internationale Plattform ergibt wie etwa beim „Warschauer Herbst“ oder „Prager Frühling“. Bewußt war das neue Schaffen der eigenen Künstler in den Vordergrund gestellt worden.

Besonderes Interesse fand die Uraufführung des Balletts „Die Nachtigall“ von *Otto Reinhold*, dessen Ruf als Vokal- und Instrumentalkomponist längst gefestigt und begründet ist. Nun

mehr wandte sich Reinhold erstmalig dem Musiktheater zu, ein schöner, verheißungsvoller Anfang! Das Libretto von Helmut Schreiber war von der reichen Schatzkammer eines Hans Christian Andersen angeregt worden. Unabhängig von Egks „Chinesischer Nachtigall“ ist hier ein selbständiges Werk herangereift. Das Märchen wird zum Sinnbild der Wirklichkeit. Es zeigt in seiner Fabel die Widersprüche zwischen Künstelei und Natur, Hof und Volk, Verblendung und Wahrheit auf. Es führt in seiner ethischen Haltung zur Erkenntnis des Weges vom Ich zum Wir. Eine Art Prolog mit der optischen und musikalisch-thematischen Vorstellung der wesentlichen Gestalten leitet zu einer Gruppe von vier Bildern über: Dem Hof mit dem vereinsamten Kaiser, dem Garten, in dem es „Hörende“ und „Schauende“ gibt, wenn die Nachtigall singt. Sie befreit den Kaiser und löst in ihm den Wunsch nach dem ständigen Besitz des kostbaren Wesens aus. Gegenkräfte, der Mechanikus und eine künstliche Nachtigall, bestimmen das vierte Bild. Man spürt die moderne Fragestellung, ob der Mensch die Maschine beherrscht oder ob er schließlich zum willen- und seelenlosen Opfer des Räderwerks wird. Ein konzentrierteres fünftes Bild als quasi zweiter Akt — hier stimmen die Proportionen nicht ganz — bringt den Konflikt und die Bedrohung des Kaisers durch die Macht des Todes. Den Ausklang schafft, nur mit Begleitung einer Soloflöte, der erlösende Tanz der Nachtigall, die jedoch nicht nur dem Kaiser, sondern allen gehören will. Mit seiner Aufgabe, nicht mit seiner Musik, betrat Reinhold Neuland. Er verleugnet nicht das klassisch-romantische Erbe und schreibt dennoch in eigengeprägter Weise „modern“. Immer fühlt man die ethische Komponente. Reinhold verfügt über die Kunst der Aussparung. Seine Ausdrucksskala erstreckt sich von der einfachen Flötenlinie über Sätze, die dem alten Volkslied verpflichtet sind, bis zu machtvollen intradenhaften Partien. Die blendende Behandlung der Bläser erkennt man auch im virtuellen Trompetenthema, dem „Leitmotiv“ der künstlichen Nachtigall, die sich als Stiefschwester von Offenbachs „Olympia“ entpuppt. Eine gewisse Herbe, gelegentlich auch eine Sprödigkeit, ist nicht zu überhören. Immer besitzt diese Musik aber Substanz. Der Choreograph Tom Schilling, der Bühnenbildner Otto Gröhlmann (er verband Durchsichtigkeit mit Farbe) und Wilhelm Schleuning als Dirigent verlebendigten die Partitur, an



Reinholds „Nachtigall“ in Dresden Foto: Landgraf

deren tänzerischer Verwirklichung sich das Staatsopernballett mit seinen Spitzenkräften Edith Löffler (Nachtigall), Karl-Heinz Rosemann (Kaiser), Gerlinde Specht (künstliche Nachtigall) und Klaus Schoetschel (kaiserlicher Narr) bewährte.

Im übrigen sorgten in der Staatsoper Gastdirigenten für gehobene, ja festliche Aufführungen: Vilmos Komor („Fidelio“), Werner Egk („Revisor“ und „Abraxas“) sowie Gerhard Lenssen (Orffs „Kluge“). Die Oper von Aussig (CSR) stieß mit Janáčeks „Jenufa“ und Eugen Suchons „Krutnava“ in ein bedenkliches Vakuum des Dresdner Spielplans. Die Landesoper selbst steuerte Dessaus „Verurteilung des Lukullus“ sehr eindrucksvoll bei. Für ein äußerst leichtgeschürztes Werk setzte sich das Operettentheater mit der deutschen Erstaufführung vom „Kuß der Juanita“ von Jurij Miljutin ein.

Recht bemerkenswert war der sinfonische Anteil. Der glänzend disponierten Staatskapelle dankte man unter Komor die Bekanntschaft mit Scho-stakowitschs monumentaler 11. Sinfonie „Das Jahr 1905“, zu der die bestürzenden „Klänge“ von Paul Dessaus dreiteiligem Orchesterstück „In memoriam“ eine düstere, spannungssummierende



Einleitung gebildet hatten. In einem aufgelockerten Kammerorchesterkonzert machte der talentierte *Siegfried Kurz*, der Leiter der Schauspielmusiken, seine spritzige *Sinfonia piccola*, *Thilmans Partita piccola* und ein sehr ansprechendes Flötenkonzert (Solist: *Arndt Schöne*) von *Erich Mitzscherlich* bekannt. Originell auch der aparte Zyklus „Lieder für Mädchen, die lieben“ von *Heinz Krause-Graumnitz* und die „Ringelnatzlieder“ von *Hermann Werner Finke*. Bemerkenswerte Neuheit der drei Philharmonischen Sonderkonzerte war die Uraufführung (*Dieter Zedlin*) des an Bartók orientierten, knapp gehaltenen, thematisch prägnanten Klavierkonzerts von *Günter Kochan*, das mehr rhythmische als farbige Eigenart aufzuweisen hat. *Boris Gutnikow* wurde als Interpret der Violinkonzerte von *Tschaikowsky* und *Chatschaturian* gefeiert. Im übrigen hörte man unter der wechselnden Leitung von *Heinz Bongartz* und *Siegfried Geißler* noch *Paul Dessaus* Musikepos „Die Erziehung der Hirse“, die Konzerte für Orchester von *Bartók* und *Lutoslawski*, Erstaufführungen von *Fidelio F. Finke* und *Erich Mitzscherlich*. In einem Hochschulkonzert unter *Rudolf Neuhaus* erwies sich die erste Sinfonie von *Tichon Chrennikow* als wesentlich tragfähiger als seine bisher hier bekannt gewordenen Opern. Ein A-cappella-Konzert des Kreuzchores vermittelte unter *Rudolf Mauersberger* vornehmlich neue Chormusik von *Distler*, *Reinhold*, *Thilman*, *Bräutigam*, *Raphael* und *Krause-Graumnitz*. *Herbert Collum* spielte klassische und neue Orgelmusik. Das Moskauer *Borodin-Quartett* triumphierte mit *Beethoven* und *Tschaikowsky*. Das tatkräftige *Dresdner Ulbrich-Quartett* setzte sich für *Bartók*, *Butting* und *Joachim Freyer* ein. Neue Klaviermusik (*Gerhard Berge*), Lieder, Balladen und Songs (*Irmgard Arnold* bzw. *Hans Georg Nowotny*), weitere Chor- und Schulkonzerte ergänzten das vielschichtige Programm. *Hans Böhm*

## OPER

Die „Commedianti in Musica“ München  
Seit ungefähr drei Jahren besteht unter dem Namen „I Commedianti in Musica“ in Italien eine Kammeroper. Dieses zumeist aus Kräften der Mailänder Opernhäuser zusammengestellte junge Solistenensemble, das seinen Standort in dem kleinen reizenden Schloßtheater der Villa Olmo am Comer See hat, ist das einzige seiner Art in der italienischen Theaterlandschaft unter der Leitung des Intendanten *Giulio Paternieri*.

Seine künstlerische Spezialität ist die Wiedererweckung vergessener Meisterwerke aus der so reichen und bunten Zeit der frühitalienischen Buffo-Oper zwischen *Pergolesi* und *Donizetti*. Der Stil dieser aus übermütiger Lust am komödiantischen Spiel sprühenden und musikalisch so klar und fein geschliffenen Miniaturopern, die im 18. Jahrhundert vor allem die Bühne Neapels beherrschten, drängt sich heute wieder in unser Blickfeld. Wir haben wieder Sinn für die formale Strenge und Präzision aller dieser ariosen Zierlichkeiten mit ihren delikaten Rhythmen und ihrer durchsichtigen Klanglichkeit, von der wir vergessen haben, daß sie einmal zur Volkskunst gehörten. Man würde daher das Unternehmen dieser Commedianti falsch verstehen, wollte man in ihr etwa nur philologisch trockene, wissenschaftliche Neugier in der Form eines akademischen Studio sehen. In ihm wirkt der feste Glaube an die unsterbliche Kraft dieser Kammerkunst, die lediglich nur des Atems der Gesangskehle bedarf, um zu neuem Leben zu erblühen.

Erstmals in Deutschland demonstrierte die Kammeroper ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis in der exklusiven Kostbarkeit des Cuvilliétheaters mit zwei Raritäten, die heute so vergessen sind, daß sie selbst in den Werkverzeichnissen ihrer Autoren schwer aufgefunden werden, einer musikalischen Komödie von *Pergolesi* „Der verliebte Bruder“ und einer einaktigen, komischen Kleinoper von *Donizetti* „La Rita“. Bei der Wiederbegegnung mit *Pergolesi* wundert man sich, daß von dessen zahlreichen Opern nur wenig bekannt geblieben ist. Welch bezaubernde Fülle kostbarster Musik steckt jedoch in dieser Oper! Wie sie perlt, glitzert, zierlich dahinfließt in den 35 Ariosi und den feinen Filigranarbeiten der Ensemblesätze, das ist noch von einer herzerquickenden Frische und Lebendigkeit. Man möchte meinen, sie wäre zu nobel und elegant für den derbkomischen Spaß des an sich gleichgültigen Librettos, das den Einfallsreichtum des „italienischen Mozart“ nicht einzudämmen vermochte. Auch die um rund 100 Jahre jüngere „Rita“ von *Donizetti* steht noch völlig unter dem Stilgesetz dieser Buffo-Tradition. Freilich nicht so bedeutsam wie sein „Don Pasquale“, ist sie doch ein charmantes, adrettes und geschmackvoll gearbeitetes kleines Operchen. Leider sind bei den Aufführungen keinerlei Anzeichen erkennbar, diesem geistreich unterhaltsamen Musiktheater szenisch eine neue Bedeutung durch stilisierende

Pergolesis Oper „Der verliebte Bruder“ in München Foto: Felicitas



Glättung etwa in Richtung einer zeitgemäßen „Commedia dell'arte“ zu geben. Die Kammeroper mit ihrem Regisseur Crivelli scheint diesen Fragen recht beziehungslos gegenüberzustehen. Man spielt derbes handfestes Theater.

Wie sehr dieses Ensemble im Szenischen noch dem groben Naturalismus verhaftet ist, zeigte es mit der Aufführung des derb zuschlagenden Bühnenreißers „Das Medium“ von ihrem amerikanisierten Landsmann Giancarlo Menotti. Dieses Stück mit einer aufdringlichen Kolportage-Handlung, die von der Musik mit penetranter Realistik illustriert wird, ist Triumph jenes brutalen Verismo, den unser zeitgenössisches Musiktheater endgültig abzustreifen im Begriff steht. Da die Kammeroper auch Werke von Strawinsky, Hindemith, de Falla und vor allem der jüngsten italienischen Komponistengeneration in ihrem Repertoire führt, war diese Wahl vor allem durch den Kontrast zu den beiden anderen zierlichen Delikatessen ärgerlich. In der sängerischen Qualität zeigte das Ensemble merklige Unterschiede. Besonders aufhorchen ließen die temperamentvollen Sopranistinnen Grazielle Sciutti und Silvana Zanolli, vor allem aber der fundamentale, pompöse Alt der Elena Nicolai. Unter den Männerstimmen fesselte die lyrische Zartheit des Tenors Carlo Franzini und der elastische Bariton Paolo Pedanis. Verantwortlicher Kapellmeister war Gianfranco Rivoli, der die musikalische Individualität jeder Partitur mit präziser und doch dabei recht elastischer Linienführung zeichnete.

Joachim Herrmann

### Kreneks „Glockenturm“

Duisburg

Ernst Kreneks Operngang ist ein Zickzackweg: Große Oper, Lehrspiel, Opernrealistik, Abstrakte Oper, Zeitoper, Jugendoper, Opernatorium, Jazzoper, Zwölftonoper und nun nochmals College-Oper. Dieses jüngste Theaterkind des jetzt 58jährigen Wanderers zwischen den Opern-Welten, „Der Glockenturm“ nach Melvilles Belltown-Novelle, dankt seine Entstehung einem spezifisch amerikanischen Auftrag. Mr. Fromm in Chicago, Weinimporteur deutscher Herkunft, hat das Werk bestellt: für eine Festwoche mit moderner Musik bei der Universität Illinois. Vorwurf und Formgebung waren weitgehend vorbestimmt. Auf der Universitätsbühne wurde die Kurzoper denn auch, vom Leiter der studentischen Opera Workshop inszeniert, unter den Auspizien des Komponisten im März 1957 uraufgeführt.

Die Rheinoper Düsseldorf-Duisburg sicherte sich den Einakter zur Erstaufführung für Europa, ebenfalls unter den Auspizien des Komponisten, der die Premiere vom Kapellmeisterpult aus leitete. Eine der Taten mehr, die das in scharfem Konkurrenzgang nicht nur einhellig besungene Operninstitut klar gegen nackten Kassenrapport unternimmt. Das Duisburger Haus blieb halbleer an dem Erstlingsabend, obschon dem unbekannten Opernwerk ein im Eisen- und Kohlenrevier jetzt gerade bekanntgewordener kleiner Musical-Schlager beigelegt war: Menottis Operngroteske „Die alte Jungfer und der Dieb“.



Melvilles Story ist mysteriös genug, und auch Krenek hat sie nicht recht aufhellen können (noch wollen): die Geschichte von dem Glockengießer in der italienischen Renaissance, der am Blut seines Altgesellen schuldig wird, dessen hörige Tochter Una im Glockenturm auf Turmuhren-Stundenfigur hypnotisiert und dann aber selber vom verfrüht anlaufenden Figurenrundlaufwerk beim Glockenhammerschlag Eins zu Tode getroffen wird, worauf die auf das Glockenwunderwerk harrende Menge einbricht, nachdem nämlich die Glocke beim Ersatzschlag Eins unter der Hand eines Mitgießers tosend zerbricht, just an der Stelle, wo beim Guß das Blut des erschlagenen Gesellen in die Legierung gespritzt war; Erlösungs-Dankchoral des Volkes, angeführt von seinen Senatoren, die da von Anbeginn Zauberei und Teufelswerk gerochen hatten.

Ein Sujet, geschaffen wie für Britten, wie für den frühen Prokofieff oder wie weiland Schreker, Kreneks einstigen Lehrmeister in Berlin. Krenek aber hat hier das psychopathische Element weithin ausgeklammert oder leicht ins Historienbuchhafte eingebannt. Seinen Glockenturm durchweht nur hin und wieder der aufschreckende Schlag dunkeldämonischer Flügel. Es gibt da saubere Rezitative, sehr wohl singbare Arien und Duette, gibt holzschnittherbe Werkarbeiterchöre vor rotzüngelnder Gießerei und ein schließliches Volks-Paternoster über den Leichen hoch oben im Glockenturm. Das Orchester figuriert dazu und darin bald „abstrakt“, bald „illustrativ“, bald gehäuft, bald gelichtet, immer jedoch (was betont sei) hell und hart, nirgends flau oder fade. Dem Vernehmen nach unterwarf Krenek das Ganze seiner Zwölfton-Satztechnik, die sich auch hier rotierender Reihen in dreimal gebrochenen Vierersequenzen bedient. Auf Glockenreihen freilich läuft es nicht hinaus wie zuletzt noch und durchaus suggestiv in Brittens „Sündenengel“-Oper oder in Egks „Irischer Legende“.

Günter Roth hatte inszeniert. Mit zeitgenössischen Spielopern hat er sich oft schon und entschieden glücklicher gezeigt. Beklemmende Register vermochte auch das dunkelgetönte realistische Bild des Ausstatters Heinz Ludwig kaum zu wecken. Bis auf den gespenstischen Einblick ins Gestänge des Bühnenhubs für die Plattform im Glockenturm war des Surrealistischen zuwenig, des Realistischen zuviel in der Szene. Titelpartie: der vielbewährte Julius Jüllich.

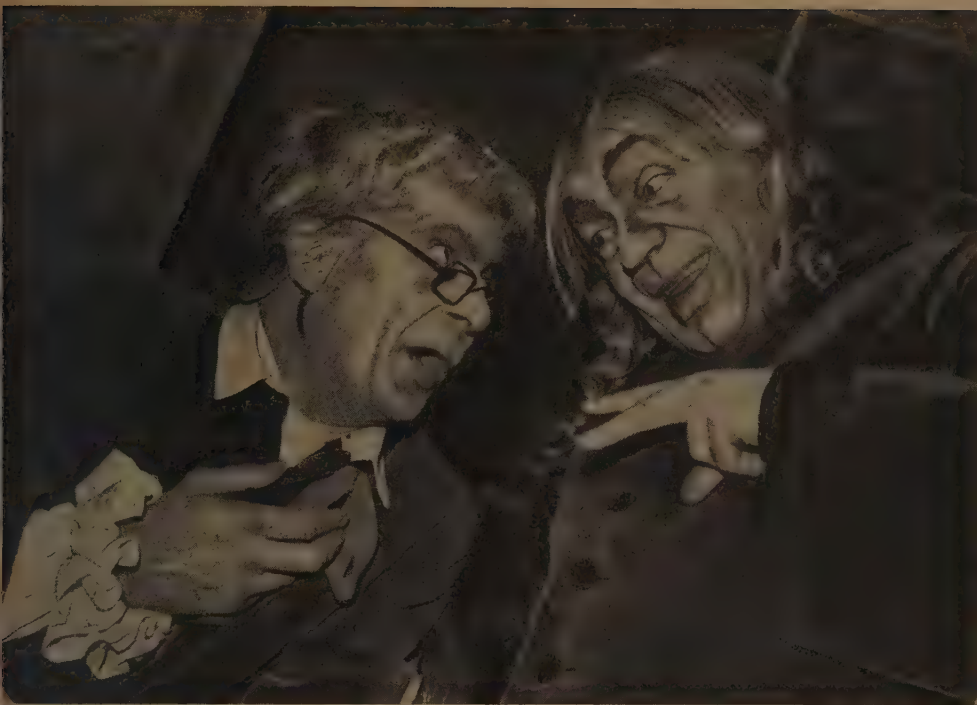
Heinrich Lindlar

## Zweimal „Barbier“

Berlin

Lange schon hatte Rossinis Meisterwerk „Der Barbier von Sevilla“ im Spielplan der Städtischen Oper gefehlt; und so kam diese Premiere zu rechter Stunde. Ludwig Berger, der Gastregisseur, hatte im ganzen eine glückliche Hand, das Geschehen auf der Bühne leicht und in jedem Augenblick munter-aufgedreht zu halten, wobei allerdings mitunter des Guten und Turbulenten zuviel geschah. Die Sänger-Darsteller kamen kaum jemals zur Ruhe und mußten immerfort irgend etwas „tun“, auch wenn hierzu weder Sinn noch Motivierungen eigentlich gegeben waren; und manche von den Regie-Einfällen muteten nicht so sehr zwingend an als vielmehr ein wenig gesucht. Wo z. B. wäre in früheren Inszenierungen die Gewitter-Zwischenmusik des zweiten Aktes ausgetanzt worden, und weshalb bestünde überhaupt die Notwendigkeit hierzu, wenn nicht aus dem Bestreben heraus, es einmal ganz anders zu machen als sonst, und, das pure Ohr mißachtend, stets zugleich auch dem Auge etwas anzubieten? Trotzdem seien die Verdienste des Regisseurs um die Erneuerung Rossinis nicht geschmälert; der Abend war von Anfang bis Ende vergnüglich und fand bei den Zuschauern ungeteilte, ja jubelnde Zustimmung. Eine Delikatesse für sich die bezaubernd phantasievolle, auf die Drehbühne gestellte Ausstattung von Ita Maximowna. Verantwortlicher musikalischer Leiter war der junge Baseler Silvio Varviso, ein Dirigent von bedeutender Begabung und schon jetzt durchaus geprägter Eigenart, der Beschwingtheit, Präzision und außergewöhnliche Feinfühligkeit harmonisch in sich vereinigt und zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Die Gesangssolisten, um besten deutschen Rossini-Stil bemüht, waren sämtlich mit Lust und Laune bei der Sache. Als Rosina glänzte Rita Streich vor allem durch die perlenden Koloraturen ihres berückend zierlichen Soprans, während ihr Spiel noch um einige Grade gelöster hätte sein dürfen. Neben ihr entfaltete Ernst Haefliger als Graf Almaviva, vom Wesen her an sich etwas schwerblütiger veranlagt, alle Qualitäten seines lyrischen Tenors. Gerade der rechte Figaro in Aktion und Gesang war Hermann Prey, der als pfiffiger Barbier die Fäden der Handlung jederzeit fest in der Hand hielt. Nicht zu vergessen endlich die zwei markanten Gestalten des Bartolo und des Basilio, die hier in Fritz Hoppe und Josef Greindl, dem Meister der Wandlungsfähigkeit, nahezu vollkommene Interpreten gefunden hatten.

Werner Bollert



Rossinis „Barbier von Sevilla“ in Berlin mit Fritz Hoppe und Josef Greindl Foto: Willott

Wiesbaden  
Im Hinblick auf den bevorstehenden Tag der hundertsten Wiederkehr der Uraufführung von *Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“* brachte das Staatstheater eine unter Wolfgang Sawallisch wahrhaft festlich realisierte Neuinszenierung, die jedem Spielplan als Spitzenereignis alle Ehre machen könnte. Die köstliche, von Komik erfüllte Lustspielwelt um den Kalifen und den immer noch lebensfrisch quirlenden Barbier muß jeden souveränen Dirigenten zur Wiederbelebung reizen. Das Staatsorchester machte denn auch mit feinziseliertem Musizieren daraus, was Cornelius von der Partitur erwartete: „Auf Wagners Bahn voranzugehen, nur melodisch pikanter, freier, humorvoll zu sein.“ Vom Dirigentenpult her ange-regt und geführt, übertrafen sich die Sänger selbst; sie griffen die genaue Sprachbehandlung der musikalischen Partien auf, die maßvoll auf Textverständlichkeit bedacht sind und sich ohne viel Zutun im Spiel ausgezeichnet verlebendigen lassen. Da war Georg Baskuda ein durch tenora-len Glanz bestechender Nurredin, dem Helga Baller eine stimmlich glänzende Margiana zur

Seite stellte, während der mit Belcantoqualitäten singende Fabio Giongo einen darstellerisch und gesanglich höchst beweglichen Abul Hassan verkörperte. Das war eine in allen Gestalten würdige Ensembleleistung, in der Walter Meissner als Kadi und Heinz Friedrich als Kalif mit profundem Bariton wohl bestanden. Friedrich Schramms bezaubernde Regie holte das Letzte aus dem Libretto und seinen werkbegeisterten Sängerdarstellern. Zur stürmisch applaudierten, prickelnden Aufführung trugen auch Ruodi Barths Bühnenbilder bei, die mit sensibler Einfühlung aus der Welt der Musik und Abul Hassans geschöpft waren.  
Gottfried Schweizer

Wieland Wagner  
inszenierte „Carmen“ Hamburg

Im Parkett der Hamburgischen Staatsoper knisterte es wie schon lange nicht mehr. Wieland Wagner hatte Bizets „Carmen“ in der Originalfassung (also mit Dialogen) inszeniert und ausgestattet — Wolfgang Sawallisch stand am Pult. Der Bay-reuther hat sich zwar als kundiger und einfalls-



reicher Szenengestalter auch außerhalb des Festspielhauses bereits einen Namen gemacht, aber die Frage, ob er zur „Carmen“, der „opéra comique“ mit tragischem Ausgang, dem Anti-Musikdrama, ein Verhältnis gewinnen konnte, war vollkommen offen. Nicht minder war man auf die Werkauffassung von Sawallisch gespannt, der sich hier an einigen Gastierabenden viele Freunde gewonnen hatte und durch die Übernahme von fünf Philharmonischen Konzerten in der kommenden Saison mit dem Musikleben Hamburgs eng verbunden sein wird.

Schneidend, fortissimo, der A-Dur-Akkord der Ouvertüre — wuchtig, hämmernd, nicht federnd, langsamer als üblich, sprangen die Rhythmen ins Parkett. Motorik, kaltes Brio, meist secco. Verzicht auf facettenreichen Klang. Den lyrischen Passagen mangelt noch der Feinschliff; überhaupt, fehlte letzte Präzision. Sawallisch sollte sich nicht mehr aufladen, als er schaffen kann.

Der Vorhang öffnet sich. Im Hintergrund ein Prospekt — Andeutung eines hohen Gebäudes, der Zigarettenfabrik. Gemeint ist — die folgenden Bilder bestätigen es — das Gefängnis der Triebe. Links ein Kandelaber, rechts das Wachhäuschen. Die Soldaten sitzen auf einem Mauerand und singen ihr Liedchen, mit den Füßen den Takt betonend. Menge und Gedränge werden diesseits der Rampe angenommen. Der Bayreuther ist am Werk: lässig herumspazierende Statisten sind ihm ein Greuel. Bei der Wachablösung ist er in seinem choreographischen Element. Dann beginnt die Oper: die Zigarettenmädchen kommen; über ihre Absichten bestehen keine Zweifel. Carmen schwingt sich auf das Kandelaber-Podest und singt ihre Habanera. Lockend, aufreizend, an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassend. Später tritt Micaëla auf, begibt sich in eine merkwürdige Pose, schmachtet Don José an. Es ist klar, daß sie ihn damit in die Arme der Carmen treibt. Nicht minder ist der Inszenierungsgedanke nunmehr klar, und er wird bis zum Ende durchgehalten: Opernrealismus, zeitweise an der Grenze des geschmacklich Tragbaren, contra Stilisierung, zeitweise umschlagend in Parodie. Eine ungewöhnliche „Carmen“ immerhin. Ein Ereignis dank der exzellenten Kerstin Meyer aus Stockholm. Sie genügt stimmlich wie im Dramatischen höchsten internationalen Ansprüchen. Erfreulich der nicht eben umfangreiche, aber klangschöne, metallische, sicher geführte Bariton von Richard Collett, der den Escamillo gab. Betrüßlich die Erfahrung, daß Ru-

dolf Schöck, der Don José, seine einst sehr schönen Mittel durch ein Übermaß von Schnulzen für das Schallplatten- und Filmgeschäft ruiniert hat. Zu registrieren ist ein moderner Opernabend und also auch Gewinn. Claus-Henning Bachmann

### Ein Busoni-Opernabend

Darmstadt

Als Ferruccio Busoni vor fast 35 Jahren in seiner geliebten Wahlheimat Berlin starb, trug eine große Trauergemeinde einen Menschen zu Grabe, von dem man wußte, daß er als Pianist ein zweiter Liszt war, als Persönlichkeit universelle Bildung und menschliche Größe in seltenem Maße vertrat. Den Komponisten indes sah man in den Schatten des ausübenden Musikers. Aber Busoni war einer der vornehmsten und klügsten Komponisten seiner Zeit. Freilich: diese Zeit stellte ihn in den Schatten, denn er war zwischen die Epochen geraten bei dem Versuch, Gestriges und Neues in einer kühnen Synthese zu vereinen. Die Zeit war für ihn und seine „junge Klassizität“ noch nicht reif. Im Grunde nahm er Strawinskys Entwicklung voraus. Er vereinigte in seinen Werken eine fast totale Chromatik und große melodische Linien, markante Rhythmen und ungewöhnliche Klangfarben.

Unsere Operntheater haben Busoni genauso vergessen wie unsere Pianisten und Geiger. So war es wohlthuend, in Darmstadt einen eigenen Opernabend mit Busoni erleben zu können. Es kam zu einer Ehrenrettung, kam zu einer köstlichen Wiederbegegnung (bei dem theatralischen Capriccio „Arlecchino“) und zur anregenden Wiederentdeckung (bei der chinesischen Fabel nach Gozzoli „Turandot“). Gewiß, eine Theaterfremdheit ist beiden Stücken nicht abzusprechen, vor allem dadurch, daß sie in ihrem Text, den Busoni selbst schrieb, hohe Anforderungen stellen: mit tiefgreifender Ironie, die noch nie etwas für die Opern-Abonnenten war, mit eigenständigem Stil zwischen Strauss und Strawinsky sowie Persiflagen, die freilich nicht von allen eindeutig verstanden werden, da sie sehr subtil sind. Das Märchen von der grausamen Turandot wird von Commedia dell'arte-Figuren glossiert, im „Arlecchino“ ist es der italienische Schalk selbst, der Soldaten, Ehemänner und faule Heimatliebe verspottet, in einem stilisierten Spiel voll hintergründigen Zaubers. Besonders in diesem Stück bezwingt der feinsinnige Humor des Musikers Busoni, der sehr eigenständige und anregende Klang seiner eben so durchdachten wie erfüllten Komposition.

Die Darmstädter Bühne bot eine herrliche Ensemble-Leistung. Harro Dicks gab mit zuverlässigem Stilempfinden eine Modell-Inszenierung für die Busoni-Stücke, die in dieser Zusammenstellung unbedingt in unsere Repertoires eingehen sollten. Hans Zanotelli leitete mit Klangsinn und Verve die eindruckreiche und erfolgreiche Aufführung.

Wolf-Eberhard von Lewinski

## KONZERT

### Neue Musik

Berlin

Dem Rias-Kammerchor, dessen zehnjähriges Bestehen jetzt zu feiern ist, waren in der jüngsten Vergangenheit stets große und prägnante, ja häufig sogar heikle künstlerische Aufgaben gestellt; aber dieser sich aus 19 Damen und 15 Herren zusammensetzende Solistenchor ist Schwierigkeiten aller Art längst gewohnt, und zwar dergestalt, daß er gerade an ihnen wächst und sie glanzvoll meistert. Was von den Mitgliedern des Chores und nicht zuletzt von dessen Leiter Günther Arndt allein zu diesem Jubiläumskonzert neu erarbeitet wurde, ist wahrhaft erstaunlich. Außer Johannes Brahms, der mit den Fest- und Gedenksprüchen ein bedeutsames Eingangsportal und mit den Zigeunerliedern einen allzu gefälligen Schlußstein bildete, gab es drei Uraufführungen und eine Erstaufführung zu hören.

Harald Genzmers vier „Südamerikanische Gesänge“ waren, wenn man an sie den Maßstab seiner früheren Werke anlegt, doch eine gelinde Enttäuschung; zum Teil (Nr. 2 und 4) begnügen sie sich mit lauter Äußerlichkeiten, zum Teil aber (Nr. 3) sind sie auch harmonisch konventionell geraten und dringen zum Problem eigentlicher Textausdeutung kaum vor. Am ehesten ist es Genzmer noch mit der ausgespart-rezitierenden Weise des ersten Stückes gelungen, die Stimmung der ungeheuren „Weißen Verlassenheit“ zu treffen und sogar zu verdichten. Demgegenüber ist Darius Milhau's Zyklus „Poèmes de Jorge Guillén“, mag er auch keine wesentlich neuen Züge zu dem vertrauten Bilde dieses Meisters hinzubringen, entschieden bunter und abwechslungsreicher in Satz und Klang, wobei besonders die beiden Mittelstücke Nr. 3 und 4 („Printemps délié“ und „Midi“) ein ganz spezifisches Timbre besitzen. Den wohl interessantesten Beitrag zu diesem Abend steuerte Heinz Friedrich Hartig mit seinem „Perché“ betitelten Opus 28 für Gitarre und gemischten Chor bei. Das Ganze, in dem Bestreben konzipiert, auf den

Grundsinn einzelner Worte (*disgrazia, lacrimae, guerra*) zeitdeutend vorzustößen, will zunächst wie ein bloßes musikalisches Experiment anmuten. Je länger man aber zuhört, desto stärker wird der tiefe Ernst spürbar, der hinter der vorgeblichen Kunstfertigkeit steht; überzeugt von der zwingenden Gesamtform, bleibt man gebannt bis zum Schluß; nur die den ursprünglichen Charakter des Instruments übersteigenden Effekte wollen sich trotz des höchst virtuellen Spieles des Gitarristen Siegfried Behrend nicht nahtlos einfügen.

Von Paul Hindemiths kürzlich in Wien uraufgeführten „Zwölf Madrigalen“ nach Texten von Josef Weinheber hatte Günther Arndt vier Sätze ausgewählt, unter denen allerdings die grimmasierend bittere Parodierung von Mörikes „Er ist's“ für die Musik weder zuträglich noch überhaupt zugänglich erscheint. Da aber, wo Weinheber keine polemisch zugespitzte Klinge führt, geht dem Komponisten das Herz auf; kaum jemals zuvor hat er lyrisch Schöneres und Schwingenderes geschrieben als eben in diesem Zyklus. In solchen Stücken wie „Es bleibt wohl“ oder „An einen Schmetterling“ ist das erreicht, was Hindemith wollte: die gütliche Erneuerung der „ruhigen, verinnerlichten Kunst des Madrigals aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts“.

Nach längerer Unterbrechung nahm jetzt der Sender Freies Berlin seine der zeitgenössischen Musik gewidmeten Veranstaltungen wieder auf; der erste dieser Abende enthielt Ur- und Erstaufführungen von Blacher, Erbs, Hartung, Krol und Toch. Die künstlerische Ausbeute dieses Konzerts war zwar noch nicht sonderlich ergiebig, doch sollte der Rundfunk derartige Bestrebungen durchaus weiter intensivieren. Der Berliner Komponist Bernhard Krol hat schon Stärkeres geschrieben als die drei ursprünglich als Klavierstücke konzipierten Miniaturen für Streichorchester op. 20 a, „Triptychon“, und auch Heimo Erbses „Capriccio“ op. 4 für Streicher, Klavier und Schlagzeug hält trotz seiner energischen rhythmischen Antriebe im weiteren Verlauf nicht ganz das, was sein Beginn versprach. Erwin Hartungs Kammerkonzert für 12 Soloinstrumente, Klavier und Schlagzeug sind viele hübsche klangliche Einzelheiten zueigen, doch ist es nicht so konzipiert, um in seinen fünf Sätzen durchgehend fesseln zu können. Ernst Todts „Phantome“ gehen bereits von einer spezifischen Besetzung aus (ein Sprecher, zwei Sprecherinnen, Frauentertett, Flöte, Klarinette, Pauken und Schlagzeug), um



damit die dämonische Atmosphäre der gewählten Texte — Goethes „Erlkönig“ und ein altenglisches Hexenlied des 17. Jahrhunderts — möglichst genau zu treffen; den Mittelteil des Ganzen bildet ein rein instrumentales „Nachtstück“. Die immerhin vorausberechneten „Hörspiel“-Effekte sind weder besonders neuartig noch von eigentlich musikalischem Wert und tun dennoch eine gewisse Wirkung. Boris Blachers neuestes, „Aprèslude“ betitelt Opus 57 gilt vier anspruchsvollen Texten Gottfried Benns, die eigentümlich vertont sind: über dem absichtlich ausgesparten, hauptsächlich in Einzeltönen verlaufenden Klavierpart ist die Singstimme in frei rezitierendem, doch kantabel anmutendem Stil geführt — sehr überlegt und auch eindrucksvoll und gipfelnd in den variablen Metren des letzten Liedes. Um die Wiedergabe der höchst schwierigen Vortragsfolge machten sich verdient: Mitglieder des Radio-Symphonie-Orchesters unter der Leitung von Robert Wolf, Werner Berndsen (Flöte), Heinrich Geuser (Klarinette), Kurt Schiemenz (Pauke), Theo Altmeyer (Tenor) und Horst Göbel (Klavier). Werner Bollert

#### Uraufführung von Wladimir Vogel

Hamburg

In dem Buche Jona ist von Gottes Langmut die Rede: mit Hilfe des aufblühenden und wieder verdorrenden Rizinus' weist der Herr seinen Propheten in die Schranken. Man lese das nach — es ist eine der hübschesten Geschichten in der Bibel. Wladimir Vogel fand für diese fast heitere Schlußepisode seines neuen Oratoriums „Jona ging doch nach Ninive“ einen überraschend gelösten, fast lyrischen Ausdruck. In seinem Kern aber, dem Bericht vom Aufenthalt des Jona im Bauch des Fisches, ist das 40-Minuten-Werk nicht frei von Gewaltsamkeiten.

Vogel hat sich bevorzugt einem Instrument zugewandt, das „lange von Fachmusikern und Musikwissenschaftlern wenig beachtet“ worden sei: dem Sprechchor. Er legt dessen Part nach musikalischen Gesetzen an — mehrstimmig, polyrhythmisch, vielfältig gestuft im Dynamischen und in der Klangfarbenverteilung, soweit ein Sprechstimmen-Ensemble solche Organisation zuläßt. Im „Jona“-Oratorium kontrastieren eine Bariton-Stimme und ein in seiner Funktion auf betont statisches Wirken reduzierter Gesangschor zu dem Sprechchor und einem Sprecher-Solisten, der als Erzähler auftritt. Die Konsequenz, mit der Vogel in wesentlichen Zeugnissen seines Schaffens in dieser Art verfährt, zwingt zum Nachdenken.

Der Sprechchor ist eingesetzt in dem frühen Oratorium „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“, in dem zweiteiligen Werk „Thyl Claes“, in der „Arpiade“ und jetzt in „Jona ging doch nach Ninive“, dem ersten Teil einer geplanten oratorischen Trilogie „Leviathan“. Die beiden weiteren Teile sollen den Kampf des Menschen mit dem Fisch-Symbol des „Urgewaltigen“ nach weltliterarischen Vorlagen von Melville („Moby Dick“) und Hemingway („Der alte Mann und das Meer“) behandeln. Dem alttestamentarischen Prolog lag nicht etwa die Luther-Übersetzung, sondern die Übertragung Martin Bubers zugrunde. Die Stoff-Wahl und -Behandlung weist einen legendären, ja archaisierenden Zug auf; historisch fixiert in „Thyl Claes“, surrealistisch überspitzt in der „Arpiade“. Vogel will zweifellos auf den Ursprung zurück. In einem Aufsatz zu „Wagadu“ deutet er die Legende psychologisch und gelangt ziemlich unvermittelt zu dem Satz — oder genauer, zu den scheinbar hingeworfenen Worten: „Die Geburt der Musik aus dem Tragischen...“. Umkehrung des Nietzsche-Titels, eine antiromantische, dem Dionysischen abgewandte Haltung; Streben nach Wiederherstellung einer im Innersten der Schöpfung verwurzelten Kunst. In diesem Wollen ist Wladimir Vogel zu achten und zu ehren, zumal kein Geringerer als Schöenberg (in „Moses und Aron“) ähnliche Mittel angewandt hat. Daß Vogel sich zeitweilig in flächige Lautmalerei verliert, die sich mit dem Zelebralen schlecht verträgt, daß der Gesamteindruck von „Jona“ etwas indifferent bleibt — diese Mängel sind vielleicht damit zu erklären, daß solches Wollen die künstlerische Potenz des ehrlich ringenden Komponisten übersteigt.

Die von Hans Schmidt-Isserstedt mit Klangsinn und plastisch-eindringlichem Modellierungsvermögen geleitete Uraufführung wurde beifällig quittiert. Der mit Vogels Schaffen eng verbundene Kammersprechchor Zürich unter der Leitung von Ellen Widmann und Fred Barth dürfte die Authentizität der Wiedergabe garantiert haben. Ihm wie dem Sprecher Vincenzo Biagi, dem Bariton Horst Günter, dem Chor des Norddeutschen Rundfunks unter Max Thurn und dem NDR-Sinfonieorchester gebührt Dank für Vorarbeit und Leistung. Das Werk war das erste in einer Folge, die auf Kompositionsaufträge des NDR zurückgeht. Es sei aber angemerkt, daß am gleichen Abend an einen Halbvergessenen erinnert wurde: an Rudi Stephan und seine „Musik für Geige und Orchester“. Claus-Henning Bachmann

Hans Werner Henze dirigierte Frankfurt nach den kompositorischen Erfolgen Hans Werner Henzes in London veranstaltete man ein aus schließlich für ihn und für neue Musik bestimmtes Konzert des Hessischen Rundfunks. Bei der Uraufführung der „Sinfonia da camera“ des 25jährigen Absolventen des Neapolitaner Konservatoriums, Giulio di Majo, stand der starke Klangapparat zu der geringfügigen musikalischen Substanz im Widerspruch, da dieses Opus eine symphonisch entwicklungsfähige Thematik und formale Gründe für die große Dimension vermissen ließ. Während seines Aufenthaltes in Neapel unterwies Henze auch den zweiten uraufgeführten jungen Italiener Francesco d'Avalos in Zwölftonmusik. Der akustische Aufwand in seiner „Hymne der Nacht“ verlangte sogar noch die Mitwirkung der Orgel. Das Werk erschöpft sich in kapazitierten Quinten und mechanischen Klanglegungen, ohne ein bindendes konstruktives Prinzip erkennen zu lassen, trotz angeblicher geistlicher Ausrichtung. Vor den „Stimmen des Verfalls“ und dem „Rauchpils“ warnen Henzes „Nachtstücke und Arien“ für Sopran (Helga Marczyk) und großes Orchester, die in gepreßten Klangballungen und scharfen Dissonanzbildungen was von dem apokalyptischen Weckruf suggerieren. Mit gutem Grund umrahmte man die Tragsfolge mit Strawinskys lyrischem dreizehntem Gelegenheitswerk „Ode“ und der farbig millernden, im Rausch virtuoser Instrumentationsfekte sich ergießenden Orchestersuite „Lulu“ von Alban Berg. Obschon Henze mit geistesverwandter Einfühlung klangerschön auf eine nicht überall gerechtfertigte Dezenz des Musizierens verzichtete, war der Zusammenhalt im Orchester nicht immer gesichert, da Henze ohne Stab und zum Teil ohne erkennbaren Grundschlag der Zeichnung dirigierte. Gottfried Schweizer

#### Kreneks „Kette, Kreis und Spiegel“

Münster

Der sehr verdienstvollen Sonderreihe der Matischen zeitgenössischer Musik eröffnete der in Wien geboren und jetzt in Kalifornien lebende Komponist Ernst Krenek die erste Veranstaltung mit seinem Werk „Kette, Kreis und Spiegel“ (Sinfonische Zeichnung). Das Orchester der Provinzialhauptstadt spielte unter Robert Wagner zu Beginn des symphonischen Werkes für volles Orchester (mit starkem Schlagzeugapparat) in sehr durchgearbeiteter klarer Weise. Dann erläuterte der Komponist den Aufbau seines Werkes, das sich ganz an

die strengen Regeln der Zwölftontechnik hält. In sehr instruktiver Weise zeigte er die komplizierten Verbindungs- und Kombinationsmöglichkeiten auf, die man aus einem einmal komponierten Originalthema herausentwickeln kann. Er zeigte die Rotation des Themas durch 24 verschiedene Kombinationen zur Urgestalt (Kreis), das Aneinanderbinden von Thema und Umkehrungen (Kette) und Kombinatorik der Spiegelformen, die um das viermalig auftretende Originalthema herumgebaut sind (Spiegel). Er wies auch auf die Verbindung dieser Art Musik zu machen mit der Ars combinatoria der Niederländer und Bachs in der Tradition hin. Es ergab sich ein sehr guter Einblick in die Komplizierungen zwölftöniger Konsequenzen, die im klanglichen Bild verbunden waren mit der aphoristisch-prunkhaften Tonreduktion der Wiener Schönberg-Berg-Webern-Schule. Zum Schluß wurde das Werk noch einmal ausgezeichnet gespielt, und die Hörer dankten mit starkem Beifall für einen instruktiven Vormittag. K. H.

#### Englische Konzertmusik

Saarbrücken

Im Rahmen eines Jugendkonzerts brachte das Sinfonie-Orchester des Saarländischen Rundfunks unter Leitung von Rudolf Misch die europäische Erstaufführung des „Konzertes für Violoncello und Orchester“ des jungen englischen Komponisten Kenneth Leighton. Der jetzt dreißigjährige Komponist, der in Oxford und auf Grund eines Musikpreises auch in Rom studierte, erweist sich in dem Cellokonzert als Romantiker gemäßigt moderner Tonsprache. Schon der erste Satz bringt in ungewöhnlich farbig entwickelten, gegensätzlichen Themen originelle, rhythmisch abwechslungsreich belebte Klangwirkungen. Dem Solopart sind dankbarste klangliche Möglichkeiten virtuos auswertende Aufgaben zugeteilt. Dem rhythmisch zündend bewegten zweiten Satz mit kraftvollen Steigerungen folgt ein dritter tragisch-elegischer Grundcharakters, der dann im Schlußteil zu emphatischer Kraft emporgeführt wird. Maurice Gendron als Solist musizierte in feiner Einstimmung zu dem temperamentvoll geführten Orchester in Klangformung und Ausdruck gleich ansprechend. Das interessante Werk wurde von den Hörern mit starkem Beifall für Solisten, Dirigenten und Orchester aufgenommen. Wilhelm Steger

#### Bruckner-Pflege

Magdeburg

Kein Werk ist wohl so geeignet, auch den Nichtfachmann für Bruckner zu gewinnen, wie des





Ballett „Ariadne“ nach Monteverdi in Wuppertal  
Foto: Saurin-Sorani

Meisters „Vierte“, die „romantische“ Sinfonie. Mit ihr begann Gottfried *Schwieters* seinen Einsatz für Bruckner, wobei er allerdings auf reiche Vorarbeit aufbauen konnte. Der „Vierten“ folgten im Laufe der Zeit in chronologischer Reihenfolge die übrigen Sinfonien bis zur „Neunten“. Die offiziellen „Brucknertage“ 1957 und 1958, die auch die selten gespielte „Nullte“ sowie das Quartett und Quintett brachten, waren der vorläufige krönende Abschluß. Nunmehr hörten wir eine liebevolle Wiedergabe der „Ersten“, die auch ohne offizielle Ankündigung zur Feier wurde. Hoffentlich folgen die beiden noch fehlenden Sinfonien recht bald. Wie aufgeschlossen die Magdeburger Hörergemeinde auch für die geistlichen Chorwerke Bruckners ist, zeigte eine Aufführung der Messe in e-Moll durch den Domchor unter *Bremsteller* in der bis auf den letzten Platz besetzten Sebastianskirche.

Gustav Gärtner

## BALLETT

### Ballettbarock

Wuppertal

Wer beim Ballettabend des für seine Qualität zu Recht bekannten Wuppertaler Opernhausballetts reichhaltige musikalische Abwechslung suchte,

der wurde durchaus befriedigt. Aus der spektralen Welt der Debussyschen „Jeux“ wurde er in formlosen, wenn auch satzreichen Strawinskianischen Klängen angelehnten „Ballett-Variationen“ Henze geführt, und von dort aus mit dem Ballett „Ariadne“ in eine von H. Klug zusammengestellte, von Erich Kraack klassizistisch bearbeitete und instrumentierte Folge von Madrigalen Monteverdi geleitet.

Es war in vieler Hinsicht ein Abend der Aufregung. Wenn Claude Debussys „Jeux“ einen der Höhepunkte des Schaffens dieses „musicien français“ darstellen und demzufolge oft in den Programmen der Sinfoniekonzerte erscheinen, so haben doch alle getanzen Wiederbelebungssuche dieses Werkes seit seiner wenig erfolgreichen Uraufführung in der Choreographie Nijinski deutlich genug gezeigt, daß die Präzision der klassischen Ballettgeste, nie zur Musik passend, den Realismus einer kleinen Eifersucht tändelei impressionistisch, das heißt hier, in der legter Andeutung, interpretieren kann. Darin verdeutlicht sich auch die Größe dieses virtuellen Stückes nur im Konzertsaal, und dort sollte auch belassen bleiben. Zu Hans Werner Henze um 1949 entstandenen „Ballett-Variationen“ entwarf Erich Walter eine Choreographie, die ihrem handlungslosen Einfallsreichtum so meisterhaft konzipiert war, daß ihre überragende expressive Stärke diesen im bisherigen Gesamtschaffen Henzes an sich bedeutungslosen musikalischen Essay fast völlig erdrückte. Jede andere Musik hätte dem Choreographen zur Gestaltung seiner grandiosen Geste völlig über die Musik hinweggehenden „ballettischen Image“ ebenso dienen können. Es bleibt ziemlich rätselhaft, warum gerade dieses Werk einer wohlwollenden Vergessenheit entrissen werden mußte. Anders es da um die Musik Claudio Monteverdis bestanden. Wenn uns auch in dem Tanzdrama „Ariadne“ die Folge der Zusammenstellung höchstfremd von der Handlung her bedingt erschien, so die sie doch zunächst einmal dazu, in lebhafter Weise die Reinheit der musikalischen Vielfalt großen Madrigalisten zeitnahe zu gestalten. wurde weiterhin hier ein Formgebilde vermittelt, dessen aus Orchester, Gesang und Bewegung stehende Kombination die Möglichkeit lieferte, Monteverdis in ihrer Simplität so ergreifend Rezitative und Lamentationen aus den Fängen einer historizistischen Atmosphäre zu befreien selbst wenn der Ruf des Sakrilegs von den Lippen zahlreicher Monteverdi-Forscher fließen soll.

ich Walter und Heinrich Wendel, die, auf den Mythos der Ariadnegeschichte zurückgreifend, zusammen dieses Ballett geschrieben haben, lag eine Brücke, die von der Statik der hohen Geste über den Prunk der französischen Hofballette bis zu den zahlreichen Variationen des „ballet blanc“ führt, wobei weder Monteverdis Klänge, noch Ariadnes von Liebe tränkte Schuld und Sühne verunkelt oder verwaltigt werden. Dies erreicht zu haben, stellt das Appertaler Ballett mit seinen Solisten Denise Jünger als Ariadne, Egon Pinnau als Theseus, Günter Mertins als Dionysos-Minotaurus und eine disziplinierten Gruppe, seinen Choreographen Heinrich Wendel den ingeniosen Bühnenbildner Heinrich Wendel und den geschmackvoll assistierenden Kostümier Günter Kappel in die vorderste Reihe der deutschen Ballettensembles. Christian Vöckler am Pult tat sein Bestes mit dem recht uneinheitlich spielenden Opernhausorchester.

Alphons Silbermann

## MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Seine musikalische Chronik Kassel

Während am Friedrichsplatz der so viel und leidenschaftlich diskutierte, immer wieder hinausgeschobene Bau des Neuen Hauses deutlich sichtbare Fortschritte macht, so daß mit seiner Eröffnung endlich zu Beginn der Spielzeit 1959/60 gerechnet ist, wird der Kasseler Opernbetrieb in Behelfstheater in der Stadthalle, einer der letzten deutschen Behelfsbühnen überhaupt, mit Aufführungen fortgesetzt, mit denen die Bühne nie auch die Stadt durchaus Ehre einzulegen vermag.

Bei Eröffnung der Spielzeit hatten sich Paul Schmitz und Hermann Schaffner zu einer eindrucksvollen Darbietung von Verdis „Don Carlos“ zusammengetan, jenem großartigen Werk, das an dramatischen Spannungen, herrlichen Melodien, reicher und farbigter Instrumentation sowie einer Fülle einzigartiger Stimmungen zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters von Sant'Agata gehört. Paul Schmitz führte das Ensemble mit der Staatskapelle zu einer der besten Leistungen der letzten Jahre, wobei ihm besonders das glänzende Männerquintett Aage Poulsen (Philipp), Marion Alch (Carlos), Martin Matthias Schmidt (Posa), Egmont Koch (Großinquisitor) und Hermann Blasig (Mönch) sowie der von Rudolf Dücke einstudierte Chor wirkungsvoll unterstützten. Hermann Schaffner gelangten trotz

der qualvollen Bühnenenge Szenen von teilweise packender Gewalt. — Zweiter Höhepunkt der Spielzeit wurde Verdis „Falstaff“, das einzigartige, reifste Werk des großen Italieners, das höchste Kunst als entwerfende Einfachheit darbietet, humordurchtränkte Heiterkeit, Leichtigkeit und Beschwingtheit auf der Basis überlegener Weisheit. Paul Schmitz hielt das komplizierte Stimmengeflecht dieser durchkomponierten Parlando-Oper, in der zauberhafte Ariosi nur jeweils kurz aufblühen, sicher und stets auf Durchsichtigkeit bedacht, überlegen in Händen. Hans Georg Rudolph zeichnete für die ausgelassene und übermütige, bisweilen allerdings etwas vorübergründige Inszenierung. Egmont Koch bot, von teilweise umwerfendem Humor, eine prächtige Darstellung des Falstaff, die um so überraschender war, als Koch sonst meist in finsternen Heldenrollen brilliert. — Rolf Liebermanns und Heinrich Strobels „Schule der Frauen“, dieser verschiedentlich über Verdienst gerühmte Versuch, an die Opera buffa des 18. Jahrhunderts mit musikalischen und szenischen Mitteln des 20. Jahrhunderts anzuknüpfen, ist zwar geistvoll und szenisch wirksam, da aber Liebermanns Bühnengeschick größer ist als seine Schöpferkraft, wirkt sie gerade im Musikalischen nicht sonderlich originell, so daß der musikalisch (Paul Schmitz) wie szenisch (Hans Georg Rudolph) vorbildlichen Aufführung der rechte Erfolg versagt blieb.

Der traditionelle Ballettabend war Boris Blachers „Mohr von Venedig“ und Strawinsky-Pergolesis „Pulcinella“ gewidmet. Willy Kraus brachte Blachers knapp ausgesparte, hervorragende tänzerische Gebrauchsmusik zu unheimlich-dramatischer Wirkung, ließ aber auch Pergolesis von Strawinsky teilweise nur orchestrierte, teilweise geschickt bearbeitete Musik in ihrem ganzen melodischen Zauber, in Unbeschwertheit und süßem Charme erstehen. Inszenierung und Choreographie von Alice Zickler vereinten sich bei Blachers Ballett, das auf die acht Bilder sowie Prolog und Epilog reduziert war, zu erregender, teilweise atemberaubender Wirkung, bei Strawinsky zu ausgelassener Heiterkeit, die allerdings mehr deutschen als eigentlich neapolitanischen Charakter hatte.

Anläßlich des 65. Geburtstages von Richard Gress vereinten sich Lehrkräfte und Studenten der Kasseler Musikakademie zu einem Festkonzert mit ausschließlich Werken des verdienten



Institutsdirektors. Das Programm umfaßte mit drei Chorgesängen und einem Klarinettenquintett vier Uraufführungen des bescheidenen, feinsinnigen, stets in der Stille wirkenden Musikers Gress. Die drei Chöre „Festlicher Gesang“, „Wandelt sich rasch auch die Welt“ und „Unter Sternen“, die von Chor und Orchester der Akademie und im letzten mit Valentin Dickhaut (Bariton) in liebevoller Sorgfalt dargeboten wurden, sind kürzere, eindringliche Werke von verhaltenem Glanz. Geistiges Zentrum des Abends war jedoch das Klarinettenquintett op. 119, das Heinrich Grau und das Streichquartett Paul Erhard, Hugo Grund, Albrecht Jacobs und Georg Wille uraufführten: durchsichtige, bewegliche Kammermusik mit einem versonnenen, klanglich fein differenzierten, träumerischen Mittelsatz, dessen Reife und Abgeklärtheit seinem Schöpfer das schönste Zeugnis ausstellt.

Das fünfte Sinfoniekonzert der Staatskapelle gewann besondere Bedeutung durch die Uraufführung der „Sinfonischen Tänze (Ritmica ostinata)“ von Josef Quinke (geb. 1911). Paul Schmitz, der sich schon zu wiederholten Malen für Küsseler Künstler eingesetzt hatte, führte dieses viersätzig, sehr vitale, von starken rhythmischen Impulsen getragene Werk zu einem schönen Erfolg. Verschiedene, rhythmische und harmonische Ostinati bilden das Formgerüst der Komposition, in der sich farbige, keinesfalls spröde Harmonik, echte melodische Einfälle und mitreißende Klangwirkungen zu kraftvoller tänzerischer Gestik vereinen. Im selben Konzert führte Schmitz erstmals Hans Werner Henzes „Fünf neapolitanische Lieder“ auf. Die sublimen Vergeistigung, die sensible Klanggestaltung und der Ausdrucksreichtum dieser sowohl geistig „wahren“ als auch musikalisch „schönen“ Lieder fanden in Horst Euler einen einfühlsamen, jederzeit überlegen gestaltenden Sänger, der Leidenschaft, Verhaltnenheit und Trauer der Texte aufs eindringlichste wiederzugeben wußte.

Wilfried Brennecke

#### Tagebuch der Ereignisse Nürnberg

Der Saisonbeginn wurde durch einen kleinen Lokalkrieg zwischen Presse und Intendanz leicht überschattet. Durch widrige Umstände begünstigt, erschienen auf dem Spielplan der zweiten Spielwoche nur Operettenaufführungen. Während ein leicht zu begeisterndes Publikum damit durchaus einverstanden zu sein schien, machte sich die

Presse zum Sprachrohr vieler Musikfreunde, im Opernhaus nicht nur Werke der leichten Musik zu sehen wünschten. Facit: bis Anfang Dezember gab es nur zwei Neuinszenierungen, die über das lokale Interesse hinaus Beachtung verdienen: Carl Nielsen's „Barbier von Bagdad“ und Händel's „Julius Cäsar“. Horst Reday inszenierte „Barbier“ sehr duftig, und Max Loy brachte Cesare Curzi (Nurredin), Leonardo Wolowsky (Abul Hassan), Kathryn Harvey (Margiana) eine musikalisch blitzsaubere Aufführung heraus. Händel's „Julius Cäsar“ ließ die großartige Inszenierung Rudolf Hartmanns gelegentlich auftretende musikalische Schwächen in der Wiedergabe überhören. Vorzüglich sang und gestaltete Leonardo Wolowsky die Titelpartie, Mino Yari als Ptolemäus hatte gleiches Format. Ungleich waren die beiden Philharmonischen Konzerte des Opernorchesters. Nach Blachers „Concertante Musik“ für Orchester spielte Yara Berner Brahms' zweites Klavierkonzert sehr temperamentvoll. Tschaikowskys vierte Sinfonie bildete den Schluß dieses von Erich Riede geleiteten ersten Abends. Das Programm des zweiten Konzerts war sehr unterschiedlich. Nach Mozarts einsätziger Sinfonie KV 318 folgten Franz X. Lehners Konzert für Violoncello und Orchester, Tschaikowskys „Variationen über ein Rokoko-Thema“ für Violoncello und Orchester und Sibelius' erste Sinfonie. Während Lehners schwaches Werk eine solistischen Behandlung des Cello nicht gerechtfertigt wird, schwelgt Tschaikowsky in einer billig salonmusikalischen Effekthascherei, die in einem Sinfoniekonzert unserer Tage keine Aufführungsberechtigung hat (Solist Franz Faßbender). Erst bei der Sibelius-Sinfonie konnte der Gastdirigent Öivin Fjeldstad, Oslo, sein Können unter Beweis stellen.

Walter Körner beging in drei Konzerten sein vierzigjähriges Dienstjubiläum als Organist und Chorleiter an der Lorenzkirche. Vier Bach-Kantaten standen auf dem umfangreichen Programm des ersten Abends. Körner lieferte damit einen überzeugenden Beweis für seine erfolgreiche Arbeit als Chorleiter. Er gestaltete mit dem von ihm einst gegründeten Bach-Chor und den vorzüglichen Solisten (Ingeborg Reichelt, Ursula Böse, Johannes Feyerabend und Conrad Busch) Kantaten überzeugend und klangschön. In zwei Orgelkonzerten spielte der Jubilar Werke französischer und deutscher Meister der Vergangenheit.



Handels „Julius Cäsar“ in Nürnberg Foto: Ulrich

heit und Gegenwart mit der ihm eigenen Präzision, mit fein abgestimmter Farbigkeit und großem musikalischem Einfühlungsvermögen.

Martin Lange

## BLICK AUF DAS AUSLAND

### Vielfalt der Konzerte

Warschau

Die Saison brachte zunächst ein Konzert mit dem italienischen Dirigenten Roberto Benzi. Er ließ sich mit einem typischen Virtuosenprogramm hören, das Webers Ouvertüre zu „Euryanthe“, Beethovens Siebente, Respighis „Fontane di Roma“ und Strawinskys „Feuervogel“ umfaßte. Man erwartete ein großes musikalisches Ereignis. Man muß aber sagen, daß das Ergebnis diesem nicht gleichkam. Kurz darauf erschien der rumänische Dirigent Mircea Basarab. Das abwechslungsreiche, aber doch mehr zufällige Programm umfaßte Mendelssohns „Schottische Symphonie“, die „Rumänische Rhapsodie“ von Enescu, ferner die durch edlen Ausdruck sich auszeichnende Rhapsodie für Streicher und Schlaginstrumente

von Krenz, endlich Ravel's „La Valse“. Die Ausführung war tadellos und fesselte durch Präzision. Bachs H-Moll-Messe wurde von Stanislaw Wislocki, einem der prominenten polnischen Dirigenten, geleitet. Der Chor war glänzend vorbereitet. Obwohl einige Teile sehr schön musiziert wurden, wirkte die Gesamtkonzeption etwas verschleiert. Ein weiteres Konzert dirigierte Stanislaw Skrowaczewski mit Michail Woskresienski als Solisten. Man hörte die symphonische Dichtung „Am Weichselufer“ von Latoschinski sowie Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ in der Fassung von Ravel.

Ein sehr interessantes Konzert war dem Gedenken Leoš Janáčeks gewidmet. Im Programm befanden sich die symphonische Dichtung „Das Kind eines Dorfmusikanten“, die Rhapsodie „Taras Bulba“ und die „Glagolitische Messe“, die mit Recht zu den repräsentativen Werken unserer Zeit gerechnet wird. Orchester und Chor wurden von dem erfahrenen Prager Kapellmeister Vaclav Smetacek geführt. Einen besonderen Erfolg erzielte der her-



vorrangende amerikanische Pianist Julius Katchen mit dem B-Dur-Konzert von Brahms. Künstlerische Reife und technische Meisterschaft rücken den jungen Solisten in die Gruppe der besten Musiker. Die intelligente Interpretation und die Werktreue in Verbindung mit idealer Orchesterbegleitung waren für das Warschauer Publikum ein Erlebnis. Außerdem hörte man die „Tragische Ouvertüre“ von Andrzej Panufnik sowie die „Sinfonietta Antarctica“ von R. Vaughan Williams, der in seinem programmatischen Werk traditionelle Ausdrucksmittel benutzt. Das Orchester war ausgezeichnet; die Interpretation des Dirigenten Henryk Czyz wirkte so logisch, das Programm so geschlossen, daß man dieses Konzert als das bisher beste bezeichnen kann.

Wir hörten ferner einige Kammerkonzerte. Zu erwähnen sind die Pianistin Regina Smendzianka und Fou T'song. Der Kammerchor der Philharmonie brachte Werke von Dufay, Binchois, Obrecht, Dunstable und Ockeghem, dirigiert von Miroslaw Perz.

Zbigniew Wiszniewski

#### Vom Parkett aus notiert

London

Das erste Viertel der Spielzeit liegt hinter uns. Es wurde gekennzeichnet durch eine Reihe bedeutender Ereignisse, von denen das wichtigste wohl die Wiederkehr von Sir Thomas Beecham nach einer Abwesenheit von achtzehn Monaten war. Sein erstes Konzert, das die 147. Saison der Royal Philharmonic Society eröffnete, war ein für den Dirigenten typisches Programm: Vorspiel zu den „Meistersingern“, Mendelssohns „Italienische Symphonie“ und Strauss' „Ein Heldenleben“. Gerade dieses Werk erlebte eine unvergeßliche Aufführung, welche die 79 Jahre des Dirigenten Lügen strafte! Orchester und Publikum brachten ihm stehend ihre Ovationen. Andere Konzerte unter Beecham vermittelten Berlioz' „Totenmesse“, ein Mozart-Haydn-Rossini-Programm und Aufführungen beliebter Werke von Wagner und Tschaikowsky. Sie klangen, als würden sie zum ersten Male gespielt. Es ist sehr zu hoffen, daß Sir Thomas auch weiterhin in regelmäßigen Abständen in London dirigieren wird.

Klemperers Krankheit hinderte ihn daran, den Beethoven-Zyklus mit der Philharmonia zu dirigieren. An seiner Stelle standen Giulini, van Beinum und im letzten Konzert Hindemith am Pult, dessen Interpretation von Beethovens erster und neunter Symphonie seltsam abwegig und unbelebt wirkte. Ganz das Gegenteil dazu waren die Konzerte der

Berliner Philharmoniker unter Karajan. Er scheint gereifter und zurückhaltender in seiner Art als früher. Das Spiel des Berliner Orchesters kann man nur als brillant bezeichnen. Es wäre jedoch schön gewesen, wenn es unbekanntere Werke gebracht hätte statt Beethoven, Mozart, Wagner und Brahms. Das Londoner Philharmonic Orchestra hat unter dem jetzt zu seinem musikalischen Leiter ernannten William Steinberg neues Leben gewonnen. Das Orchester wurde gebeten, die Begleitung von Solisten wie Anni Fischer, Menuhin, Hilde Güden in Internationalen Festkonzerten zu übernehmen. Außerdem spielte es unter Jaroslav Krombholc Janáček's „Slawische Messe“, ferner unter Janos Ferencsik. Das BBC-Orchestra hat seine zweite Spielzeit unter Rudolf Schwarz begonnen. Das zweite Konzert war der Aufführung von Monteverdis Vespere gewidmet. Auch Rudolf Kempe dirigierte dieses Orchester erfolgreich. Den Höhepunkt der Saison bildete jedoch ein reiner Strawinsky-Abend, den der Komponist selbst leitete und bei dem zum erstenmal die konzertante Wiedergabe des Balletts „Agon“ in London zu hören war.

In den Opernhäusern erlebte man sehr gute Aufführungen mit einem großen und begeisterten Publikum. Nach der Krisis von 1958 hat das die Gemüter wieder aufgemuntert. Covent Garden begann die neue Spielzeit mit einer Neueinstudierung von „Boris Godunow“ in russischer Sprache mit Boris Christoff in der Titelrolle. Rafael Kubelík leitete die Aufführung, die Inszenierung lag in den Händen von Herbert Graf. Dieser inszenierte auch die neue Aufführung von Händels „Samson“, Covent Gardens Beitrag zu den Händel-Festlichkeiten. Der junge britische Dirigent Raymond Leppard dirigierte etwas trocken; John Vickers als Samson hatte großen Erfolg. Die Delila wurde von Elisabeth Lindermeier gesungen, später von Joan Carlyle. Ausstattung und Kostüme stammten von Oliver Messel. Weitere Aufführungen waren „Rosenkavalier“ unter der Leitung von Kempe und „Aida“; schließlich eine ausgezeichnete „Turandot“ mit Amy Shuard in der Titelrolle, die viel Beifall erntete, und dem holländischen Tenor Hans Kaart als Calaf. Die Leitung dieser Oper hatte John Pritchard.

Sadler's Wells brachte zur Eröffnung zum ersten Male in diesem Haus den „Fliegenden Holländer“. Das Werk ist jedoch für die Räume dieses Theaters zu gewaltig. Aber auch ohne die Bayreuther Note und ohne eine Inszenierung im neuen Stil



Händels „Samson“ in London Foto: Hoger

erlebte man einen sehr erfreulichen Abend. Sonst hörte man noch „Schwanda“, „Eugen Onegin“, „Falstaff“ und „Die Entführung aus dem Serail“. Das neue Henze-Ashton-Ballett „Ondine“ wurde bereits in „Musica“ besprochen (vgl. Heft 12, 1958, S. 758). Das einzige weitere wichtige Ereignis im Bereich des Balletts war die Aufführung von „Le Fête Etrange“ in Covent Garden (Choreographie: André Howard; Musik: Fauré) mit der erstklassigen Svetlana Beriosova in der Hauptrolle; schließlich sah man noch „Cinderella“ von Ashton-Prokofieff mit Margot Fonteyn.

Harold Rosenthal

#### Aus dem Musikleben

Im Musikleben Montevideos spielt das Staatliche Orchester „Sodre“ eine wichtige Rolle. Es besitzt jedoch keinen ständigen Dirigenten. Daher ist es darauf angewiesen, Gäste mit internationalem Namen einzuladen. In der letzten Saison erschienen am Pult die Dirigenten August Leopold Sinding, Gustav König, Peter Lukas Graf und

Lazlo Gomogyi neben anderen, die besondere Erfolge erzielten. Das Programm war farbig und reichhaltig und umfaßte Werke von Vivaldi bis Milhaud. Beethoven war sogar mit der neunten Symphonie vertreten. Ferner gastierte hier das Berliner Ballett. Den Aufführungen wurde jedoch nur ein geringerer Erfolg zuteil, da das Ensemble erhebliche Unsicherheit zeigte, obwohl die Choreographie von Tatjana Gsovski besonders gefiel. Zustimmung fand auch das Ballett „Hamlet“. Im Hinblick auf Ballettaufführungen ist man hier besonders kritisch eingestellt, da das „Sodre“ selbst über einen guten Ballettkörper verfügt. Außerdem fanden gerade in diesem Jahr zwei Ballettgastspiele von San Francisco und Santiago de Chile (mit Orffs „Carmina burana“) statt. Das hiesige Ballett hat kürzlich die vollständige „Nußknacker-Suite“ von Tschaikowsky einstudiert und zeigte außerdem die Erstaufführung von Boris Blachers Ballett „Der Mohr von Venedig“. Die Choreographie betreute Jurek Shabelewski, die musikalische Leitung hatte Guido Santorsola. Die



Werke wie auch die Leistungen des Orchesters und der Ballettgruppe fanden lebhaften Beifall, doch wurde die Choreographie als zu verschwommen und das Bühnenbild als wenig passend bezeichnet.

Dietrich Ortmann

### Musik in Peru

Lima

Wie in vielen anderen Ländern Südamerikas, ist auch das musikalische Leben Perus auf Lima, die Hauptstadt, beschränkt. Zwar existieren Orchester in Arequipa und Trujillo, den nächstgrößten Städten des Landes, aber sie sind ohne Bedeutung. Es vergehen häufig ganze Spielzeiten, ohne daß auch nur ein einziges Konzert geboten würde. Demgegenüber kann das „Orquesta Sinfónica Nacional“ mit Sitz in Lima aktiv genannt werden. Es bietet jährlich etwa zwanzig Konzerte und nimmt überdies teil bei Ballett- und Opernaufführungen.

Dies Nationale Symphonie-Orchester besteht aus 70 Musikern, die fast alle Staatsbeamte sind, genauer gesagt: Angestellte des Ministeriums für öffentliche Erziehung. Ständiger Direktor des Orchesters ist Theo Buchwald. Als sein Vertreter wirkt vielfach Armando Sánchez Malaga, ein junger peruanischer Musiker, der in Chile ausgebildet wurde. Als Konzertmeister fungiert Eugen Cremer, ein deutscher Geiger. Das Orchester erlebte seinen Höhepunkt vor etwa zehn Jahren, als es unter der Stabführung von Erich Kleiber symphonische Spielzeiten von hoher Qualität bot. Nach Ausscheiden jenes großen Dirigenten vermochte es nicht mehr wieder den Enthusiasmus zu erwecken, mit dem das Publikum den Konzerten begegnete. Vielmehr kam es zu einem bedauerlichen Absinken der Qualität und der Anziehungskraft der Konzerte, so daß gegenwärtig das Musikleben in Lima eine Krise aufweist. Seit mehr als einem Jahr vermochte das Orchester nicht einmal, einen mittelgroßen Saal auch nur halbwegs zu füllen. Dieser Zustand wirkte sich natürlich stark auf die Lage des Orchesters aus. So kam es, daß die letzte Saison, obwohl sie im einzelnen schon geplant war, mit Hinsicht auf einzuladende Gastdirigenten suspendiert werden mußte.

Als Ausgleich gegenüber diesen Mängeln kann man die Saison der von der „Sociedad Filarmónica de Lima“ veranstalteten Abende anführen. Diese Gesellschaft verfügt über ständige Mitglieder, denen sie mit wenigen Ausnahmen seit 50 Jahren jährlich mindestens zwölf Konzerte bietet, in der Mehrzahl kammermusikalische Ver-

anstaltungen, die lokalen Gruppen anvertraut sind oder Solisten, die sich am Ort oder in den Nachbarländern auszeichnen konnten. Seit dem Vorjahr hat die Gesellschaft Abonnementskonzerte von weitreichender Bedeutung eingeführt, so daß die Musikliebhaber Gastspiele von Claudio Arrau, Antonio Janigro, Henryk Szering, Köckert-Quartett, Wiener Oktett und vom Berliner Kammerorchester erlebten. Künstler waren es, deren Können ein starkes Interesse, ja sogar Enthusiasmus, auslöste. Ferner erschien auch das Vokal-Ensemble Blanchard, das indes trotz seines hohen künstlerischen Niveaus nicht den Erfolg erringen konnte, den es verdient hätte.

Ferner ist auf einen Zyklus von vier Konzerten hinzuweisen, den das Streichquartett „Pro-Filarmónica“ veranstaltete. Man bot einen Querschnitt durch die Geschichte des Streichquartetts. Schließlich ist noch eine Reihe von Konzerten zu erwähnen, welche die Sociedad Juvenil „Anacrusis“ mit Werken peruanischer Komponisten veranstaltete. Bedauerlicherweise ließ die Qualität der Interpretation in der Mehrzahl der Konzerte viel zu wünschen übrig. Dadurch wurde es nicht nur schwierig, sich eine eingehende Vorstellung vom Wert der Werke zu machen, sondern auch für die Hörer und Komponisten war es nicht einfach, Interesse und Mut zu bewahren.

Angesichts dieser Situation schuf der ehemalige Erziehungsminister den sogenannten „Nationalen Musik-Rat“, von dem allseits Lösungen für die derzeitige Stagnation erwartet werden, sowie auch einen Plan für die Saison 1959. Es soll dafür gesorgt werden, daß das Milieu sich bessere, wobei bei einiger Entschlossenheit und Energie durchaus möglich sein sollte.

Juan Krakenberg

### FERNSEHEN

Opera buffa — historisches Milieu

Die Opera buffa „Die Schule der Frauen“ von Heinrich Strobel (Libretto) und Rolf Lieberman (Musik) wurde für die Fernsehsendung des NDR im historischen Milieu der Stadt Celle angesiedelt. Die Filmeinleitung zeigte eine fürstliche Kutsche in den abendlichen Straßen; Passanten; eine rastfahrende Krankenschwester; Schloßgarten im Scheinwerferlicht; modernes Theaterplakat. Man liere entsteigt der Kutsche, gibt beim Garderobier sein kammerkätzchen seine Handschuhe ab, nimmt neugierig in der Loge seitlich vom Publikum um das Orchester Platz, um später bequem auf der Bühne in die Handlung eintreten zu können, wo das L

bretto ihn als anachronistisch pointierten Autor-Mitspieler braucht. Darauf folgt das eigentliche Stück, das im Verlauf nicht recht durchsichtig gestaltet ist. Wohl scheinen die Dialoge treffsicher im Wort. Aber man ahnt das nur; denn das musikalische Geschehen ist zum großen Teil damit beschäftigt, eine Menge von Prosarepliken aufzuarbeiten. Nur an wenigen Stellen gerät es auf breitere musikalische Plateaus, die sich in Form von ariosen Soli oder zusammengeballten Ensemblesätzen bei Aktschlüssen dartun. Da nun der Komponist fast durchgehend dem ungereimten Textverlauf folgen muß, zielt auch die thematische Anlage der Musik kaum auf Symmetrien hin. Das ist sehr zum Schaden des Hörers, der in einer Opera buffa doch zum mindesten in eine heitere Resonanz kommen und sich nicht fortwährend an dramatischen Teileffekten entlangtasten möchte, ohne einen echten Überblick über die Fabel zu erhalten. Liebermann instrumentiert zwar sein Kammerorchester geschickt, aber weder die Fülle von textdeutenden Klangsymbolen wirkt als dramatisch eindeutig genug stilisiert, noch dient die fast ständig zu volle Ausharmonisierung der Klanglinien dem Buffocharakter, den doch das Werk hatte haben sollen.

Zum klanglichen Eindruck kommt noch, daß das gute stimmliche und darstellerische Aufgebot mit den Damen *Rothenberger*, *Ludwig* und den Herren *Berry*, *van Mill*, *Dickie*, *Pernerstorfer* und

die in sich sorgfältig dargebotene orchestrale Komponente des NDR-Sinfonie-Orchesters unter *Schmidt-Isserstedt* für eine Fernsehdarstellung tonlich völlig unzureichend, d. h. unausgewogen ausgesteuert waren (Ton: *Schnapp*). Das Orchester ertönte zu laut; der Text war selten zu identifizieren und der Ensembleklang so mulmig, daß weder eine ordentliche Abstufung der Lautstärke beim Zimmerlautsprecher möglich war, noch daß sich beim Hörer ein ästhetischer Genuß einstellte. Die einfallslose Choreographie einer Balletteinlage zu Fünfen nach Musik von Couperin (*Yvette Chauviré* mit vier französischen Tanzkräften) vollzog sich vor dem unruhigen Hintergrund einiger historischer Schloßzimmer und hatte nur einen kurzen guten Bildmoment: Gesicht einer Tänzerin, die ihren Partner galant heranzwinkt. Die Bühnendekoration *Caspar Neher*s — eine Mauerkulisse mit vorgesetzten Drahtplastik-Konturen — trug ebensowenig zur Buffolaune bei wie seine Staatsfräcke. Die Regie von *Joachim Hess* und *Egon Monk* konnte sich nur in ein paar menschlichen Arioso-Bildassoziationen etwas individueller zeigen.

Man hätte das Ganze besser und weniger kostenreich und anspruchsvoll aufgezümt im Studio spielen lassen können. Dann hätten auch Holland, Belgien, Österreich und die Schweiz über Eurovision einen besseren Einblick in deutsche Opernfernsehproduktionen gehabt. *Ernst Koster*

## MUSICA-UMSCHAU

Müssen Komponisten kluge Leute sein?

Ein kürzlich von der BBC gesendetes Rundfunkgespräch zwischen Bruno Walter und einem Amerikaner, in dessen Verlauf der berühmte Dirigent seinem Gesprächspartner einige persönliche Jugenderinnerungen an Bruckner und Mahler erzählte, ließ mich erneut über die Frage nachdenken, die mich schon oft beschäftigt hat: Wieviel Intelligenz braucht jemand und, falls überhaupt, von welcher Art, um ein großer Komponist zu werden?

Nicht sehr viel, wird wahrscheinlich der britische Philister ohne Zögern zur Antwort geben und dabei an die allgemein bekannte geistige Einfalt dieses oder jenes Meisters denken. Alle Welt ist sich heute darüber einig, daß zum Beispiel Bruckners Intelligenz im allgemeinen nur mäßig und

recht beschränkt war. Es fehlte ihm nicht nur an dem, was wir vage als „Kultur“ bezeichnen; wenn ich nicht irre, fiel in der Schilderung, die Bruno Walter von Bruckner gab, sogar das Wort „ungebildet“. All das sei voll und ganz zugegeben. Dennoch bleibt die Tatsache, daß Bruckner trotz dieses Nachteils — wenn wir überhaupt berechtigt sind, von einem Nachteil zu sprechen — der Welt eine Fülle herrlicher Musikwerke hinterlassen hat. Ist Intelligenz für den Schaffensprozeß des Komponisten also eher eine überflüssige Beigabe und ein „Ornament“ als ein notwendiges Erfordernis, oder hängt vielleicht alles davon ab, was wir unter „Intelligenz“ verstehen? All ihre zahlreichen „Spielarten“ lassen sich natürlich nicht auf den gemeinsamen Nenner einer einzigen Definition bringen; aber ein klares Kriterium für den relativen Wert der einzelnen dürfte sich auf Grund



der Häufigkeit finden lassen, in der die eine oder andere auftritt.

Cicero stellt in seinem Lob auf die Redekunst die kühne Behauptung auf, daß ein großartiger Rhetoriker einem großartigen General weit überlegen sei, und wir erfahren aus seinen weiteren Ausführungen über dieses Thema, daß man in den Straßen Roms zwar kaum spazieren gehen könne, ohne irgendeinem großen General in die Arme zu laufen, man in der ganzen großen Stadt aber gleichzeitig nicht mehr als zwei oder drei große Redner finden könne. Ergo sei die Rhetorik schwieriger als die Kriegskunst. Hatte Cicero damit sehr unrecht? Der Durchschnittssoldat, -politiker oder -wissenschaftler blickt von jeher gnädig herablassend auf die geringere intellektuelle Begabung des Dichters oder des Musikers. Aber wie steht es um die nackten Tatsachen?

Ich will mich hier nur mit dem Musiker beschäftigen. Es gibt heute keinen militärischen Operationsplan, kein Staatsbudget, keine Geschäftsbilanz und keine Ministerrede, die ein Musiker bei der ersten Lektüre nicht ohne irgendwelche Schwierigkeiten verstehen könnte — das war schon immer so und wird wahrscheinlich auch künftig so bleiben. Aber ich möchte einmal dem politischen, wirtschaftlichen oder militärischen Genie bezeugen, das — und sei es nach jahrelangem Studium — in der Lage ist, die Partitur einer großen Oper oder Sinfonie in sich zum Erklingen zu bringen, geschweige denn (wie Toscanini und andere Dirigenten) jeden Takt im Gedächtnis zu behalten oder solche Werke gar zu komponieren. Ich will keineswegs einen Maßstab aufstellen, mit dem vielleicht der Wert dieser oder jener geistigen Tätigkeit gemessen werden soll — das wäre lächerlich. Ich behaupte lediglich, daß das Gehirn des Komponisten immer und in jeder Hinsicht eine ebenso wunderbare Schöpfung der Natur ist wie das irgendeines anderen geistig schaffenden Menschen, und glaube, daß ich mit dieser These nicht zu weit gehe.

Aber man muß vernünftigerweise anerkennen, daß jeder große Geist, gleich auf welchem Gebiet er sich betätigt, seine natürlichen Grenzen hat. Und es ist wohl zuviel des Guten, beweisen zu wollen, daß dieses oder jenes musikalische Genie eine universale geistige Bildung besitzt, obwohl jedermann weiß, daß es auf fast allen Gebieten ein — nun, sagen wir — krasser Außenseiter ist. Freilich war das Niveau der allgemeinen Bildung und Intelligenz unter den Komponisten im

19. Jahrhundert unzweifelhaft höher als im 18. Jahrhundert. Die älteren Musikhistoriker stellten sogar mit Vorliebe die These auf, daß die romantische Musik nur deswegen eine so wunderbare Ausdruckskraft erlangen konnte, weil sich ihre Komponisten von den schönsten Schöpfungen der Dichtkunst und den besten Prosawerken, den vollendetsten Werken der bildenden Künste und den tiefsten Gedanken der Philosophie befruchten ließen. Auch der junge Liszt, dieser Feuerkopf, wurde niemals müde, dies nachdrücklich zu betonen.

Verglichen mit Robert Schumann oder Richard Wagner, waren dagegen Mozart und Beethoven sehr „ungebildet“. Mozart hatte von den großen europäischen Geistesströmungen seiner Zeit zweifelsohne nur eine sehr vage Vorstellung: Zu den wenigen uns bekannten Beispielen für sein inneres Verhältnis zu derlei Dingen gehört eine recht einfältige Bemerkung, die wir in einem seiner Briefe über Voltaire lesen können, als er die Nachricht vom Tode des großen französischen Philosophen gehört hatte. Ich bezweifle sehr, daß der junge Mozart je ein Kapitel aus einem der Werke Voltaires gelesen hat, und glaube kaum, daß er viel davon gehabt hätte. Woher hätte dieses rastlos tätige junge Genie auch die Zeit nehmen sollen für ernsthafte Studien auf irgendwelchen außerhalb der Musik liegenden Gebieten?

Beethoven war — wir wollen es ganz ehrlich eingestehen — in Fragen, die nicht gerade die Musik berührten, ein Mensch von nur mittelmäßiger Intelligenz. In seinem politischen und soziologischen Denken gelangte er nur zu einem verschwommenen Gleichheitsideal, das seinen sichtbaren Ausdruck vor allem in plumper Unhöflichkeit gegenüber gesellschaftlich höhergestellten Menschen fand. Er hat in dieser Hinsicht nie ein einziges wirklich kluges Wort gesprochen — *Vox populi, vox Dei*? Das werde ihn nie und nimmer jemand glauben machen können. Aber dieses Urteil erforderte keine sehr hohe Intelligenz.

Weit davon entfernt, die Ansicht zu vertreten, daß es für einen großen Komponisten von Vorteil ist, wenn er auch auf einigen außerhalb der Musik liegenden Gebieten ein vorzüglich arbeitendes Gehirn besitzt, möchte ich also im Gegenteil behaupten, daß es für ein musikalisches Genie ein klarer Vorteil ist, wenn es in vielen außerhalb seiner eigenen Sphäre liegenden Dingen eher naiv und einfältig oder sogar ausgesprochen „dumm“ ist.

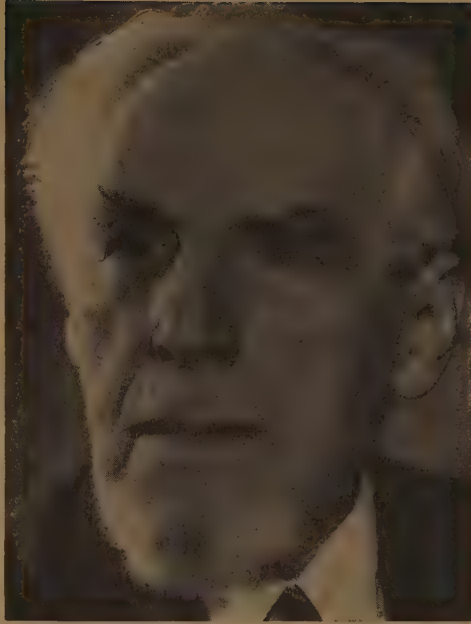
Ernest Newman

## IN MEMORIAM

Alfred Reucker †

Im Dresdner Spitzwegwinkel verstarb am 14. Dezember der ehemalige Generalintendant der Dresdner Staatstheater, Prof. Dr. Alfred Reucker. Im 91. Lebensjahr ist er von uns gegangen. 75 Jahre gehörten dem Theater. Im Bergischen Land, in Ründeroth, wurde er geboren. Er sollte Jurist werden. Doch der Fünfzehnjährige ging zur Bühne und begann am Sulkowskischen Privattheater in Wien. Er besaß die Leidenschaft zum Theater; die Theater aber im weiten deutschsprachigen Raum besaßen einen über zwei Generationen in vielen Rollen und Aufgaben hervorragend bewährten Repräsentanten. Von Danzig und Zoppot (seit 1885) wurde er durch Angelo Neumann 1895 nach Prag berufen. Für weitere 20 Jahre übernahm Reucker die Direktion des Zürcher Stadttheaters. Dresden erlebte von 1921 bis 1933 eine Ära Reucker, die sich bereits nach wenigen Monaten mit dem Wirken des um 22 Jahre jüngeren Fritz Busch verband, der als Generalmusikdirektor Kapelle und Oper zu neuer Blüte führte. Die 1932 auf Reuckers Drängen fertig instrumentierte Partitur der „Arabella“ von Strauss trägt die Einzeichnung: „Meinen Freunden Alfred Reucker und Fritz Busch gewidmet.“ Sie erinnert an das glückliche Miteinander der beiden Künstler, die im März 1933 der Gewalt weichen mußten. Mit beharrlicher Konsequenz hat Reucker zwölf Jahre das Haus gemieden, aus dem man ihn in tragischer Verblendung vertrieben hatte. Als die Zeit der Rechtfertigung gekommen war, da stand der greise Künstler vor einer Welt von Trümmern. Auf seine Art gehörte er zu den Männern der ersten Stunde. Er half geistigen Schutt beseitigen und wurde, obwohl nicht mehr in amtlicher Stellung, zum getreuen Ekkehart der Staatstheater. In seinem Heim hat er in der Zeit der Stille eine Stätte, eine Art Theatermuseum, geschaffen, das an große Begegnungen und Ereignisse erinnert, an Sternstunden der Oper, aber auch an die Schrecken der Inflationszeit.

Versucht man in Stichworten die Bedeutung dieses Wirkens festzuhalten, dann stockt die Feder, weil allein der Zeitraum, den Reucker durchschritten hat, beinahe unermesslich scheinen will, weil er so viel Selbstverständliches getan hat, was uns Heutigen wieder so dringend geboten scheint. Reuckers Liebe galt dem Nachwuchs und dessen



Alfred Reucker Foto: Landgraf

Förderung. In Zürich waren es u. a. die Bergner, Clairfried und Ludwig Ermold, in Dresden die Berger, Cebotari, Seinemeyer, Schöffler und Pattiera, wobei sich die Impulse des Intendanten und des Generalmusikdirektors meist gedeckt, ja potenziert haben dürften. In Zürich wie in Dresden war Reucker um die rechten Proportionen von Klassik und Moderne bemüht. In der Dresdner Oper wurde Pionierarbeit geleistet. Hier konnte die Tradition der Strauss-Premieren fortgesetzt werden, mit dem „Intermezzo“, der „Ägyptischen Helena“, während die „Arabella“ bereits von Clemens Krauß und Arnold Gielen im Semperbau aus der Taufe gehoben werden mußte. Noch der Achtzigjährige bereitete durch Lesungen des Textbuches zur „Danae“ diesem Spätwerk den Weg. Immer kreiste Reuckers Denken auch um den Festspielgedanken für Wagner und Strauss, in Hellerau — eine glückliche Tat! — für Gluck und Händel. Und in der Nachkriegszeit dachte er im Sinne einer Erweiterung der Wagnerschen Idee eines „Festspieltheaters Zürich“ an Musteraufführungen der „Ariadne“ und „Arabella“. Als Max Lorenz vor Jahresfrist in Dresden sein 30jähriges Künstlerjubiläum beging, lenkte er den Beifall des Hauses auf das Ehrenmitglied der



Staatstheater, den alten Professor, den Zürcher Ehrendoktor, der ein ungewöhnliches Leben dem deutschen Sprech- und Musiktheater weihen durfte und selbst noch die Schwelle eines neuen Werdens mit überschreiten konnte.

Hans Böhm

#### Emma Sándor-Kodály †

Zu den Frauen, die in der europäischen Musikgeschichte führend in Erscheinung getreten sind, gehört auch die am 22. November 1958 in Budapest verstorbene Musikologin und Komponistin Emma Sándor-Kodály. Seit der Jahrhundertwende setzte sie ihre ganze Kraft für die Entwicklung der zeitgenössischen ungarischen Musik ein. Es gab keinen Komponisten ihres Landes, der nicht sein Werk in ihrem Salon im Kreise von Professoren, Publizisten und Verlegern vorgespielt hätte. Unter ihnen befanden sich auch Béla Bartók und Zoltan Kodály. Diesen beiden Stürmern galt ihre besondere Aufmerksamkeit. Um noch tiefer in ihr Schaffen einzudringen, vermehrte sie die bereits früher erworbenen theoretischen Kenntnisse durch ein planmäßiges Kompositionsstudium zunächst bei Béla Bartók und, als dieser länger ins Ausland ging, bei Zoltan Kodály. Die Zusammenarbeit mit diesem gab jedoch ihren musikalischen Absichten und Interessen eine neue Richtung. Sie nahm aktiv Anteil an der Erforschung der folkloristischen Elemente der ungarischen Musik. Als Musikologin hat sie Zoltan Kodály und ihrem Volke unschätzbare Dienste geleistet. Aus dieser gemeinsamen musiksoziologischen Arbeit wurde aber noch mehr: im Jahre 1910 heirateten Emma Sándor und Zoltan Kodály. Sie verzichtete fortan auf ein eigenes musikwissenschaftliches und kompositorisches Auftreten in der Öffentlichkeit. Ihre geistigen und künstlerischen Kräfte verdichteten sich in dem Lebenswerk ihres Gatten, dessen treue und kritische Beraterin sie bis zum letzten Atemzug geblieben ist. Einmal trat sie als Komponistin aber doch noch öffentlich in Erscheinung. Anlässlich ihres 95. Geburtstages erschienen in Budapest ihre „Klaviervariationen“ im Druck. Sie legitimieren Emma Sándor-Kodály als Musikschöpferin. In Paris und London hat sie in früheren Jahren Kompositionspreise erhalten. Lieder von ihr sind in Musikbibliotheken noch unter dem Namen Emma Gruber, wie sie in erster Ehe hieß, nachweisbar. Nahezu 2000 Menschen gaben ihr das letzte Geleit!

Karl-Fritz Bernhardt

#### ZUR ZEITCHRONIK

##### Keine „mechanische Musik“ in der Kirche

In einem richtungweisenden Vortrag über die *musica sacra* bezeichnete der Generalpräses des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes, Professor Johannes Overath, Köln, auf der 40. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienverbandes der Erzdiözese, an der etwa 500 Chorsänger, Dirigenten und Organisten von 361 Kirchenhören des von Magdeburg bis Siegen reichenden Bistums Paderborn teilnahmen, das kirchenmusikalische Apostolat als letzte Zielsetzung aller Kirchemusik. Die *musica sacra* dürfe nicht Umrahmung, vielmehr müsse sie integrierender Bestandteil der Liturgie, „Zwiesgespräch mit Gott“, sein. Mehr als das gesprochene Wort vermöge das gesungene die Menschen zu ergreifen und zu erschüttern. Auch außerhalb des Kultraumes sei die Aufführung geistlicher Oratorien, der Passionsmusik und geistlicher Konzerte in der Volkssprache zu empfehlen. Rundfunk und Fernsehen erreichten vielleicht einen Christen, der den Kultraum nicht mehr oder höchst selten betrete. Lebendiger als die Architektur, Plastik und Malerei spreche aber die Musik den Menschen an. Ganz entschieden sei die „mechanische Musik“ in der Kirche zu verurteilen. Dadurch gehe die lebendige Tonsprache verloren. Jede Stilart habe ihre Berechtigung im gottesdienstlichen Raum, alte und neue Polyphonie sei zu empfehlen. Die Moderne, soweit sie nicht eigenwillige Wege gehe und die Gemeinde durcheinanderbringe, wohl aber das „Zwiesgespräch mit Gott“ zum Ziel habe, müsse durch Subventionierung der Komponisten und Heranbildung geeigneter Sänger gefördert werden.

In drei Veranstaltungen wurden Werke der alten und neuen Kirchenmusik zum Vergleich vorge tragen. Die *Choralmotetten* in deutscher Sprache von Karl Kraft und Hermann Schröder sowie Hans Kullas „*Neustädter Tantum ergo*“ und Gerhard Grohmanns Orgeltrio mit Liedkantate „*Ich will Dich lieben*“ erwiesen sich als wesentliche Bereicherung der modernen Chorliteratur.

Josef Knodt

##### Musikpflege in einer Kleinstadt

Es wird oft gesagt, daß in unserer technisierten Zeit die Musikpflege in den kleineren und mittleren Städten wesentlich nachgelassen habe. Ein schönes Gegenbeispiel für diesen Gedanken bietet die Stadt Arolsen (Waldeck). Hier wird offen-

sichtlich wertvolle Bildungsarbeit geleistet. Schule und Kirche sind wie in alter Zeit der Träger der Veranstaltungen, geleitet von Dietrich Krüger, der am Christian-Rauch-Gymnasium als Musik-erzieher wirkt und gleichzeitig im kirchenmusikalischen Dienst tätig ist. Uns liegen Programme vor, die vielgestaltige Einblicke geben. Ein Abend war dem „Humor in der Musik“ mit Madrigalen von Hassler und Friderici gewidmet, wobei überdies drei barocke Kantaten szenisch aufgeführt wurden, so Bachs „Mer han en neue Oberkeet“, dann „Der Jenaische Wein- und Bierrufer“ von Johann Nicolaus Bach und schließlich „Der Schulmeister“ von Telemann. Als Veranstaltung des Volksbildungsrings erklang Mozarts „Requiem“ mit namhaften Solisten. Eine „Hausmusik“ im Gymnasium führte von Johann Eccard bis zu Hermann Schröder, ein weihnachtliches Singen brachte neben anderem eine Kantate von Wolfgang Carl Briegel, die eigens aus der Handschrift spartiert war. Mit Händels „Messias“ leistete diese Kleinstadt einen gewiß achtbaren Beitrag zu einer lebendigen Musikpflege in unserer Zeit.

-d.

#### Kalender der Festspiele 1959

Florenz: Maggio Musicale, 7. Mai — 15. Juli  
 Wiesbaden: Mai-Festspiele, 7. Mai — 7. Juni  
 Prag: Prager Frühling, 12. Mai — 3. Juni  
 Bordeaux: Festspiele, 19. Mai — 3. Juni  
 Wien: Wiener Festwochen, 30. Mai — 21. Juni  
 Stockholm: Festspiele, 31. Mai — 14. Juni  
 Zürich: Juni-Festspiele, Juni  
 Straßburg: Festspiele, 5. — 20. Juni  
 Helsinki: Sibelius-Fest, 6. — 17. Juni  
 Holland: Festspiele, 15. Juni — 15. Juli  
 Granada: Festspiele, 20. Juni — 2. Juli  
 Dubrovnik: Festspiele, 1. Juli — 31. August  
 Aix-en-Provence: Musikfest, 10. — 31. Juli  
 Bregenz: Festspiele, 21. Juli — 19. August  
 Bayreuth: Festspiele, 23. Juli — 25. August  
 Santander: Festspiele, 25. Juli — 31. August  
 Salzburg: Festspiele, 26. Juli — 31. August  
 Athen: Festspiele, August — September  
 München: Festspiele, 9. August — 9. September  
 Luzern: Musikfest, 15. August — 9. September  
 Edinburgh: Festspiele, 23. August — 12. September  
 Besançon: Musikfest, 3. — 13. September  
 Venedig: Musikfest, 10. — 30. September  
 Perugia: Sagra Musicale Umbra, 19. Sept. — 4. Okt.  
 Berlin: Festwochen, 20. September — 6. Oktober  
 Kassel: Musiktage, 9. — 12. Oktober

#### BLICK IN DIE WELT

##### Trommeln aus Tibet

Mehrere tausend tibetische Pilger und Mönche versammeln sich in Buddh-Gaya, im Norden Indiens, um hier die Ankunft des Dalai-Lama, des höchsten geistigen Würdenträgers vom geheimnisumwobenen Tibet, zu erwarten. Hier, unmittelbar unter und neben dem Bo-Baum, an der Stätte, wo Buddha vor etwa 2500 Jahren, in tiefe Meditation versunken, seine Erleuchtung fand, seine Lehre ersann, haben sich nun ungezählte fromme Mönche niedergekauert. Unermüdlich bewegen sie ihre Trommeln, die beiderseitig mit Fellen bespannt sind, und während sie ununterbrochen die heiligen Worte „Om mani padme hum“ vor sich hinmurmeln, läuten sie mit ihren Glocken. Hier erhält, so fühlt man mit unvergeßlicher Eindringlichkeit, der Gebrauch von Musikinstrumenten eine höchst sakrale und kultische Weihe. Oft haben sich sogar mehrere Mönche zusammengefunden, die gemeinsam aus heiligen, handschriftlichen Texten singen und beten und dabei fast ununterbrochen sich dieser Instrumente bedienen.

Der Lamaismus Tibets hat viele Vorstellungen aus der vorbuddhistischen Bon-Religion übernommen. Selbst die kultischen Handlungen dieser Mönche künden noch vom Schamanismus Innerasiens. Noch in unserem Jahrhundert wurden Trommeln, wie sie hier von den Mönchen verwendet werden, in Tibet aus menschlichen Schädeln angefertigt. Insbesondere auch Trommeln und Flöten, die ebenfalls aus menschlichen Knochen hergestellt wurden, lassen erkennen, wie sehr Kult und Geisteswelt des Schamanismus zur Entstehung des tibetischen Lamaismus beigetragen haben. Im Leipziger Museum für Völkerkunde befinden sich mehrere tibetische Schädeltrommeln und Trompeten aus Menschengewebe. Im Sammelkatalog dieses Museums wird eine Schädeltrommel wie folgt beschrieben: „OAs Schädeltrommel. Höhe 18½ cm. Besteht nach Angabe des Sammlers aus einer männlichen und einer weiblichen Schädeldecke und wurde Ende des vorigen Jahrhunderts in Dardjeeling von einem Lama erworben. Das Schlagen derselben soll Ehebruch verhindern. Eine andere Schädeltrommel wird folgendermaßen beschrieben: „SAs 3165, Tempeltrommel, aus zwei Menschengewebe gefertigt. Höhe 15½ cm. Angeblich sollen zu ihrer Fertigung die Schädel eines ehebrecherischen Paares benutzt worden sein.“ In eindringlicher Weise





Tibetanische Trommeln Foto: Pfirrmann

kündet uns die Benutzung solcher Instrumente von Zauber und Dämonenglauben Innerasiens. Was uns aus dieser dunklen Zeit noch erhalten ist, das wird nun mehr und mehr verdrängt. Vielleicht sind dies einige der letzten Mönche aus Innerasien, die sich hier in Buddh-Gaya unter dem Bo-Baum niedergekauert haben, um Trommeln zu verwenden, die selbst in ihrer äußeren Form an die Schädeltrommeln erinnern. *Gustav Pfirrmann*

## PORTRÄTS

### Ernest Newman 90 Jahre

*Der englische Musikkritiker Ernest Newman wurde kürzlich 90 Jahre alt und gab erst jetzt seine 38jährige Tätigkeit als Musikkritiker auf. Bundespräsident Heuss verlieh ihm anlässlich seines Geburtstages das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik. Aus der Feder des bedeutenden englischen Dirigenten Sir Thomas Beecham stammt ein Artikel „Huldigung an Ernest Newman“, den wir im Auszug unseren Lesern zur Kenntnis geben. Wir verweisen gleichzeitig auf einen Beitrag von Ernest Newman im vorliegenden Heft (S. 131), der Stil und Art des Musikkritikers spiegelt.*

Von den Bewunderern Ernest Newmans, deren glühende und offenbar aufrichtige Würdigung in der „Sunday Times“ erschienen ist, dürften kaum sehr viele, wenn überhaupt jemand, Bekanntheit gemacht haben mit seinen Schriften aus der Zeit vor 1919, als er aus der Provinz für

dauernd nach London übersiedelte. Ein Jahr später wurde er Mitarbeiter der „Sunday Times“ und schrieb in den folgenden 38 Jahren allwöchentlich jene großartige Reihe von 2000 Artikeln, die in allen Ländern der Alten und der Neuen Welt, wo Musik gepflegt wird, mit Genuß und Gewinn gelesen wurden.

Der Grund war sehr einfach. Bis zum Auftreten von Ernest Newman — und diese Tatsache kann gar nicht genug betont werden — war es praktisch unmöglich, in England irgend etwas zu finden, was man mit ruhiger Gewissen als echte Musikkritik hätte bezeichnen können. Es be-

durfte keiner sehr eingehenden Beschäftigung mit dem Werk Ernest Newmans, um in mir ein verzehrendes Interesse an der Persönlichkeit eines Mannes zu wecken, der für uns eine Art Phänomen geworden war. Ein Chor lobender Stimmen preist in letzter Zeit seinen untadeligen Stil; dieser ist jedoch nur das erste und ins Auge springende Charakteristikum, das man bemerkt und bewundert. Denn ein wirklich persönlicher Stil ist eine seltene Gabe, die man durch Sinnen und Mühen nicht erwerben kann; der glückliche Besitzer hat sie von der Stunde seiner Geburt an.

Die Befriedigung, die wir aus der Makellosigkeit der Form bei Newman schöpften, wurde noch übertrifft von der Freude am Inhalt. Hier schrieb jemand knapp und klar, selbstbewußt und maßgebend, der offensichtlich auf eine lange Zeit intensiven Studiums zurückgreifen konnte. Als der Komponist Frederick Delius im Sommer 1899 in London ein Konzert mit eigenen Werken gab, bekannte der fortschrittlichste Kritiker der damaligen Zeit, daß weder er noch irgendeiner seiner Kollegen mit dem seltsam klingenden Zeug etwa anfangen konnte. Sehr bald nach diesem Vorfall tauchte Ernest Newman vom Scheitel bis zur Sohle gewappnet als der Verteidiger aller jene Komponisten auf, deren Namen allein genügten, um den meisten Akademiestrassen in Großbritannien das Blut in den Adern erstarren zu lassen. Denn für ihn stellten Strauss, Debussy, Delius, Berlioz und Mahler keine Probleme dar, und wir konnten zum ersten Male tieferschürfende Analysen und beredete Interpretationen eines je-

den ihrer Werke lesen, sobald es bei uns bekannt wurde.

Eines schönen Tages stieß ich auf ein Buch, das Newman geschrieben hatte, das erste seiner umfangreichen Produktion und keineswegs das unbedeutendste. Ja, dieses Werk „*Gluck and the Opera*“, das 1897 erschienen war, barg einen Schatz von Offenbarungen. Am bedeutendsten dürfte, abgesehen vom Schlußkapitel, die Einleitung sein, die es verdiente, als separater Essay gedruckt zu werden. Wir finden darin einen Niederschlag seiner Ansichten und Überzeugungen sowie einen klaren Hinweis auf den Weg, den er einschlagen möchte. Er erinnert zunächst daran, daß die Musik im 18. Jahrhundert, der Epoche „*par excellence*“ der reinen Vernunft, der Literatur untergeordnet war; ja, sie konnte damals auf keiner anderen philosophischen Grundlage begriffen werden. Im 19. Jahrhundert, in dem die Musik in eine vollere und abwechslungsreichere Phase ihrer Entwicklung eintrat, hatte sie die Fesseln literarischer Vorherrschaft weitgehend abgeworfen und mußte als völlig unabhängige Größe gewertet werden. Gleichzeitig war es auf Grund ihrer mehr oder weniger unbestimmbaren Natur — vager Klang ohne „ausgesprochenen“ Sinn — überaus notwendig geworden, sie zu ihrem kulturellen Milieu in Beziehung zu setzen, mit anderen Worten, genauer zu ergründen, welche Rolle sie in unserem nationalen Leben spielt. Dem völligen Außerachtlassen dieser unumgänglichen Voraussetzung für einen weiteren Blickwinkel schreibt er es zu, daß praktisch die gesamte englische Kritik so bedauerlich tief gesunken war. Sie war nur noch eine ungeheure Ansammlung augenblicklicher und flüchtiger Eindrücke, die durchweg „*ex cathedra*“ ohne Erläuterung oder Rechtfertigung geäußert wurden. Daß wir heute eine Gruppe Musikkritiker und Musiksachverständiger haben, die in jeder Beziehung talentierter und besser beschlagen sind als fast alle ihre Vorgänger, ist seinem gleichbleibenden hohen Niveau zuzuschreiben. Aber von ebenso großer, wenn nicht noch größerer Bedeutung ist die einfache Tatsache, daß er ebensoviel wie die besten britischen Komponisten, Dirigenten, Instrumentalsolisten und Sänger und unendlich viel mehr als viele andere dazu beigetragen hat, daß Großbritannien überall auf der Welt als ein Land anerkannt wird, das nicht mehr der Musik entbehrt. Es wird für die nach uns Kommenden unmöglich sein, Wesen und Ausmaß unseres britischen Kulturlebens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verstehen, ohne

ständig auf den gewaltigen musikkritischen Beitrag dieses Mannes zurückzukommen.

Sir Thomas Beecham

### Richard Trunk 80 Jahre

Richard Trunk entstammt dem mainfränkischen „Madonnenland“, wo er am 10. Februar 1879, ein Tauberbischofheimer Kind, geboren wurde. Entgegen der elterlichen Planung, die den Sohn für einen „praktischen“ Beruf bestimmt hatte, studierte der junge Trunk zunächst auf dem Hochschulanstalt in Frankfurt und danach an der Münchner Akademie der Tonkunst, wo unter anderen Joseph Rheinberger sein Lehrer war. Um die Jahrhundertwende tritt der Absolvent der Münchner Hochschule zunächst als Pianist, vor allem als geschätzter Konzertbegleiter hervor und übernimmt bald danach das Chormeisteramt der Münchner Bürgersängerkunft. Damit ist Trunks beruflicher Lebensweg vorgezeichnet, der ihn kurz vor dem ersten Weltkrieg als Leiter des Chor- und Orchestervereins „Arion“ nach New York und von da wieder zurück nach München führte, bis man ihn 1925 an die Spitze des Kölner Männergesangsvereins holt. Gleichzeitig erhält der Neuberufene die Mitdirektion der Rheinischen Musikhochschule. 1934 wird er, Nachfolger Siegmund von Hauseggers, Präsident der Akademie der Tonkunst in München, um zugleich die Leitung des traditionsreichen Münchner Lehrer- und Chorgesangsvereins zu übernehmen. Seit einer Reihe von Jahren lebt Richard Trunk am Westufer des Ammersees, in der ländlichen Stille von Riederau. Als Komponist zählt der heute Achtzigjährige zu jenen Meistern, die, sich der verliehenen Fähigkeiten von Anfang bewußt, die Linie einer natürlichen Entwicklung gefunden haben. Lied- und Chorschaffen stehen im Vordergrund seiner kompositorischen Tätigkeit. Keimzelle des Trunkschen Liedes ist die melodische Substanz; mit dieser verschmilzt das im Klaviersatz niedergelegte stimmungsmäßige Moment zu organischer Einheit. Von der einfachen Volksweise bis zur sublimen Ausdeutung Verlainescher Texte reicht Trunks Spannweite. Der Geist unbedingter Sanglichkeit zeichnet auch das Chorschaffen aus, mit dem der Name Trunk echte Volkstümlichkeit erlangt hat. Ungeachtet der polyphonen Grundanlage seiner Chorwerke versteht der Komponist jede Stimme so zu führen, daß sie zugleich ein sanglich dankbares, wirkungsvolles Einzelleben entfalten kann. Trunk müßte nicht süddeutsches



Musikantenblut in seinen Adern pulsen fühlen, wenn er nicht Singen und Spielen als unteilbare Einheit empfände. Seine Klaviersuite op. 83, sein Streichquartett a-Moll op. 80 sind reife Früchte einer früh erwachten Neigung zur Kammermusik, der er schon mit einem frühen Klavierquintett op. 10 gehuldt hatte. Als Orchesterkomponist liebt Richard Trunk den reinen Streicherklang, die Formen der Suite, des Divertimento, der Sere-nade. Es zeigt sich dabei, daß der Komponist, der als Liedschaffender aus der romantischen Tradition von Robert Schumann bis Hugo Wolf kommt, mit seinen Instrumentalwerken auch Haydn'sche und Mozartsche Vorbilder nicht unbeachtet gelassen hat, um sie seinem Personalstil einzuschmelzen. Dieser bevorzugt die Töne des Sin-nigen, Anmutigen, Liebenswürdigen, Beschwing-ten, oft des Humorvollen, in dem eine besondere Note Trunks liegt, und zeigt zuweilen Spuren einer nahezu mediterranen Heiterkeit.

Wilhelm Zentner

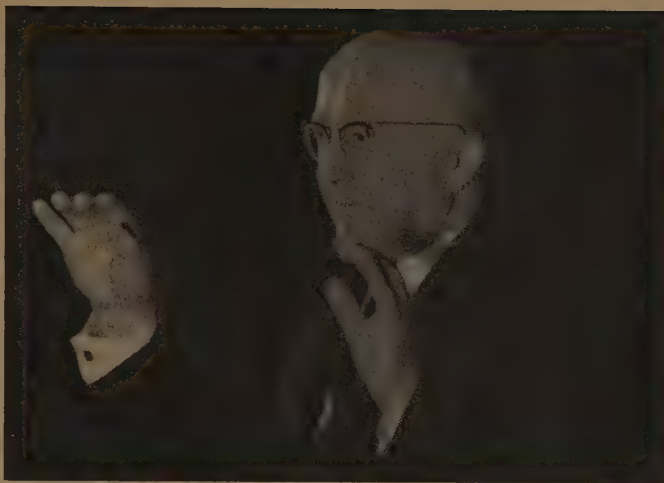
#### Rudolf Mauersberger 70 Jahre

Kaum zu glauben bei der Elastizität und Vitalität, der ungebrochenen Arbeits- und Entdeckerfreude, daß Kreuzkantor Rudolf Mauersberger am 29. Januar seinen 70. Geburtstag beging. Als Kantorensohn wurde er im kleinen Dorf Mauers-berg nahe der Grenzscheide des Erzgebirges, der Länder und der Konfessionen geboren. Der junge Lutheraner behielt dadurch Blick und Ohr für den Kultus und das Sichtbarmachen der Handlungen am Altar in der katholischen Kirche offen, Wesenszüge, die sich in der Auffassung des 25. evän-gelischen Dresdener Kreuzkantors mit dem Mu-sikempfinden des Mutterlandes der Reformation immer wieder durchdringen. Zunächst Annaberger Seminarist, kam Mauersberger in die Schule Karl Straubes nach Leipzig (1912/14, 1918/19). Auch Robert Teichmüller und Stephan Krehl waren hier seine Lehrer. Der erste Weltkrieg verhinderte nach kurzer Zeit die weitere Ausübung des ge-rade in Lyck angetretenen Kantoren- und Or-ganistenamtes. Reiche Arbeitsmöglichkeiten brachte die Berufung als Organist an die Christus- und Annakirche Aachen (1919/25). Bald war Mauers-berger im Rheinland und in Holland ein gesuchter Orgel- und Cembalospieler, Pianist und Begleiter. Der von ihm geleitete Bachverein gestattete be-reits nach einem Jahr die Aufführung großer Oratorien. Als Stellvertreter Peter Raabes in der Leitung des Singvereins und als Konzerthaus-organist festigte Mauersberger seinen jungen Ruf.

Ein Wagnis war der Sprung nach Eisenach, das Mauersberger von 1925 bis 1930 als Kantor an der Backkirche St. Georg, Gründer des Bach-vereins und der modernen Eisenacher Bachpflege wie Vorkämpfer der neuen Kirchenmusik sah. Noch einschneidender, weil völliges Neuland be-deutend, war die gleichzeitige Berufung zum Lan-deskirchenmusikwart von Thüringen. In dem nach 1920 entstandenen Lande und seiner Kirche wurde mit und durch Rudolf Mauersberger erstmalig in Deutschland ein Amt geschaffen, das heute für alle Landes- und Provinzialkirchen eine schöne Selbstverständlichkeit geworden ist und seither wesentlich zur Breite evangelischen Musizierens beigetragen hat. Eine reiche Vortragstätigkeit, Gesangbuchreform und Herausgabe des „Thürin-ger Choralbuches“, das bald als „Deutsches Choralbuch“ den Weg in die Öffentlichkeit fand, gehören zur Arbeit jener Jahre.

Neue, gesteigerte Aufgaben traten seit 1930 an ihn durch seine Wahl zum Dresdener Kreuzkantor heran. Seine Verpflichtung bedeutete Wahrung einer über 700jährigen Tradition, die dadurch le-bendig fortgesetzt wurde, weil der neue Amts-träger höchst unkonventionell und untraditionell verfuhr. Die Vespergemeinde war zunächst manch-mal bestürzt und enttäuscht, wenn sie in der im Jugendstil „prangenden“ Kreuzkirche zu einen-neu Hören veranlaßt wurde, gleichgültig, ob durch eines jener schlanken, nur von Knaben-stimmen zum Cembalo gesungenen „Kleinen Geistlichen Konzerte“ von Schütz oder durch die 1932 in der Matthäus-Passion erstmalig wieder seit der Bachzeit geübte Chorbesetzung mit Kna-ben- und Jünglingsstimmen, eine damals aufsehen-erregende Tat, die sich später auch auf die Hohe Messe, Johannes-Passion und das Weihnachts-oratorium erstreckte. Vor allem ließ Mauersberger die doch bald überzeugte große Gemeinde am neuen Lied teilnehmen. Von 1931 an brachte er bis zum Kriegeausbruch etwa in jeder zweiten Vesper eine oder mehrere Erst- bzw. Urauffüh-rungen heraus. Längst waren die Verhältnisse ge-festigt, als die Erschwerungen für die Kirchen-musik begannen. Mauersberger hielt fest am Ein-satz für Arnold Mendelssohn, Heinrich Kaminski und Günter Raphael. Nunmehr bereits der große Wegbereiter, wurde er zum berufenen Anwalt aller neuen Regungen, von Haas, Thomas, Lend-vai, Grabner, Fährmann, Simon, Pepping, Wolfurt, Meier von Bremen, Stürmer, Micheelsen, Chemin-Petit, Fortner, Unger, Weismann, Zillinger, später auch von Johannes Driessler, Siegfried Reda und

Rudolf Mauersberger  
Foto: Landgraf



Franz Herzog, immer von Hugo Distler, nach 1955 auch des großen A-cappella-Werks von Willy Burkhard.

Die Förderung neuer Werke ließ oft innere Zusammenhänge zum Schaffen des Sagittarius erkennen. Seit seiner Antrittsvesper hat Mauersberger das Schützsche Erbe mit besonderer Liebe gepflegt und um köstliche Neuentdeckungen bereichert. Wie viele Verbindungslinien gehen von Dresden nach Kassel und Marburg, Köstritz, Gera und Weißenfels! Mancherlei Funde von Hans Joachim Moser, Hans Engel und Christiane Engelbrecht wurden klingende Wirklichkeit. Die alljährlichen Schütz-Tage des Kreuzchores gelten längst nicht mehr nur als Höhepunkte der örtlichen Schützpflege. Krieg und Zerstörung Dresdens rüttelten unerbittlich an der inneren und äußeren Existenz des Chores. Helfende Gegenkräfte traten auf den Plan. 1947 waren die Chorverhältnisse bereits stabilisiert; begannen wieder die großen Konzertreisen durch alle Teile Deutschlands und nach dem Ausland. Mauersberger hat mit dem Chor mehrfach die skandinavischen Länder und Holland, Frankreich und die Schweiz, Österreich, Polen, die Tschechoslowakei, Ungarn und Rumänien besucht.

Rein und lauter hat Rudolf Mauersberger das A-cappella-Ideal erneuert und bewahrt. Wie nur wenige weiß er um Auswahl und Heranbildung junger Stimmen. Immer ging es Mauersberger um das „Klingen“, nicht nur im Sinne eines homogenen Chorklangs, sondern um ein Klingendmachen der neuen Werke, deren Autoren nicht selten zur Abstraktion neigen.

In immer stärkerem Maße ist Rudolf Mauersberger als Schaffender in Erscheinung getreten, meist für den unbegleiteten Chorgesang, gelegentlich — wie im *Te Deum* — unter Heranziehung des Orchesters. Da steht kirchliche Gebrauchsmusik neben liturgisch gebundenen, abendfüllenden mehrchörigen Werken, einfache Liedbearbeitungen und Volksliedhaftes neben weltlichen und geistlichen Zyklen; weiter Kompositionen, die aus der Umwelt und Kraft der erzgebirgischen Heimat ihre Anregungen empfangen haben oder durch das Dresdner Schicksal ausgelöst wurden. So runden sich die Gedanken um das Wirken des Kreuzkantors als eines Mannes, der, durch und durch Musikant und nicht trockener „Akademiker“, der Kirche und der Welt gehört, der um die Gegensätze dieser Begriffe weiß, aber auch ihre fruchtbare Polarität kennt.

Hans Böhm

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

*Dr. Siegfried Goslich, Dozent am Seminar für Rundfunk- und Filmmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, stellt uns nachstehenden interessanten Beitrag zur Verfügung, der ein besonders aktuelles Problem musikpädagogischer Arbeit behandelt.*

### Gibt es eine Mikrophon-Stimme?

Um das sogenannte Geheimnis der Stimme hat die Legende wie um das der Geige einen Schleier gewoben: man ist geneigt, den Wohlklang bewundernder Stimmen wie den alter Geigen als ein Gnadengeschenk aufzunehmen, und das bleibt es auch, obwohl die Elektroakustik uns Mittel an die



Hand gegeben hat, die Vokal- und Instrumentalklänge nicht nur zu übertragen, sondern sie auch zu analysieren, ja auf künstlichem Wege nachzuahmen und synthetisch aus ihren Bestandteilen wieder aufzubauen.

Seit jeher stößt in der Musik die Festlegung der Begriffe „schön“ und „unschön“ auf Schwierigkeiten, da man sich hier auf einem rein ästhetischen Felde bewegt und der persönliche Geschmack sich sein Urteil auch durch eine objektive wissenschaftliche Erkenntnis kaum wird vorschreiben lassen. Bei der Beurteilung der menschlichen Stimme wird die Mehrzahl der Hörer wohl dem sinnlichen Wohlklang den Vorzug geben, während dem Kenner die Behandlung der Stimme, d. h. die Vergeistigung und Beseelung des Vortrages und der melodischen Linie mehr gelten als der bloße Schmelz eines einschmeichelnden Organs. Ein Scherzwort der Musiker unterscheidet deshalb ja auch die „Sänger“ von den „Stimmbesitzern“. Unter unseren größten Sänger- und Schauspielerpersönlichkeiten befinden sich solche mit durchaus spröden und unsinnlichen Stimmen; ein Beweis dafür, daß die Erreichung der Meisterschaft keineswegs vom Material allein bestimmt wird.

In ein neues Stadium ist die Frage nach der Schönheit einer Stimme im Zeitalter des Mikrophons eingetreten. Anfangs nahm man staunend die neuartigen Möglichkeiten der Übertragung und Umbildung vokaler Klänge wahr, und es ist kein Wunder, daß das Ungewohnte und Unerhörte hier zunächst eine beträchtliche Rolle spielte. Funk und Film brachten in ihrer Frühzeit den Flüstersänger mit sich, der eine Zeit lang Furore machte. Aber die hier erzielte Wirkung ist nichts als technischer Bluff. Der dicht vor dem Mikrophon leise gesungene, zuweilen bloß markierte Ton wird elektrisch verstärkt, die Klangfarbe verändert und so kann schwachen, im Raume selbst unergiebigem, ja uninteressanten Stimmen im Lautsprecher ein gewisser suggestiver Klang abgewonnen werden. Diese Singmanier befriedigt indessen nur den Anspruchslosen und auch ihn nur als Kurzweil. Die höherstehende Gesangsform kann auch vor dem Mikrophon immer nur natürlich dargeboten werden. Die künstlerische Wirkung darf nicht dem Mikrophon und der Wiedergabevorrichtung abverlangt werden, sie muß das Ergebnis der Gestaltungskraft des Ausführenden bleiben.

Mikrophonstimme ist also unter allen Umständen nur diejenige, die sowieso wohl lautend, physiologisch richtig und vor allem schlank und sicher

geführt ist. Wer den Registerausgleich der Stimmenlagen nicht beherrscht, wer falsch vokalisiert, schlechte Konsonanten spricht, der Phrasierung der musikalischen Linie nicht mächtig ist, kein Stilkenntnis besitzt oder ohne seelische Ausdruckskraft vorträgt, wird nie den Fachmann jenseits des Lautsprechers zufriedenstellen. Was dem Mikrophon nicht entgegengebracht wird, kann man vom Lautsprecher nicht erwarten, es sei denn es handelte sich nur um die künstlerisch erlaubte bei Funkopern sogar vom Komponisten verlangte Ausnutzung technischer Kunstgriffe. Auch der kunstfertige Sänger, der des Mikrophons entbehren könnte, weil er im Konzertsaal schon ohne Übertragungseinrichtung überzeugt, wird gewisse Vorteile wahrnehmen, die ihm die Technik in Rundfunk, Fernsehen, Tonfilm und Schallplattenaufnahme bietet. Die Möglichkeiten, durch Veränderung der Distanz vom Aufnahmemikrophon dynamische Wirkungen zu unterstreichen, durch die Aufstellung im Raum Regieanweisungen deutlich zu machen und der charakteristischen Hörsamkeit des Sendesaales besondere Nuancen abzugewinnen, durch Anordnung mehrerer und verschiedenartiger Mikrophone besonders bei der stereophonen Wiedergabe die einzelnen Mitwirkenden in einer größeren Komposition deutlich voneinander zu sondern und die Sänger zu den Instrumentalisten in eine bestimmte Klangrelation zu setzen, sind wertvolle Kunstmittel unserer technischen Zeit.

Das schließt nicht aus, daß einzelne Stimmen gerade in der Klangübertragung einen spezifischen Liebreiz entfalten, der sie im Lautsprecher als veredelt gegenüber ihrem ursprünglichen Klang erscheinen läßt. Hier können tatsächlich physikalische Momente entscheidend werden. Jede Stimme ist gekennzeichnet durch den typischen Anteil der Obertöne an ihrer Klangfarbe, durch deren Verhältnis untereinander und durch die Lage und Stärke der sogenannten Formanten. Diese sind akustische Kriterien, die praktisch die Wirkung der „Naturstimme“ bedingen und deren besondere Ausprägung und mühelose Beherrschung auch z. T. den Erfolg der sängerischen Schule ausmacht, ohne daß der Gesangspädagoge in der Regel den naturwissenschaftlichen Zusammenhang anders als intuitiv zu erkennen braucht. Hier kann die Übertragung einzelne Elemente abschwächen, verstärken oder verändern und somit unter Umständen bei guter Schulung des diensttuenden Tonmeisters und sachgemäßer Klangregie ein Organ wahrhaft verbessern. Noch steht der Spe-

zalist dabei vor einzelnen Geheimnissen, noch entscheidet das Experiment manches, was die Theorie offenläßt. Aus diesem Grunde bleibt auch die Mikrophonprobe maßgebend für jede Mitwirkung in einem Sendeprogramm. Insbesondere zarte Stimmen können eine natürliche Vergrößerung durch den Lautsprecher erfahren und hier bieten Radio, Schallplatte und Magnetophon den Sängern mit kleinem, aber schönem Organ ähnliche Vorteile wie die Kamera sie durch geringe Körpergröße benachteiligten Bühnenkünstlern verschaffen kann.

Der sinnliche Wohlklang aber ist lediglich eine der möglichen Voraussetzungen künstlerischer Meisterschaft im Gesang. Goethes Ausspruch „Allein der Vortrag macht des Redners Glück“ gilt in erhöhtem Maße für den Sänger. Ausdruck und geistige Durchdringung stehen dem Musiker am höchsten; ihnen gegenüber ist das Mikrophon indifferent, es schwächt sie nicht ab und fügt nichts hinzu. Der Mikrophonsänger mag die Klangnuance, die seine Stimme im Lautsprecher erhält, der Technik danken — die Gestaltungskraft kann ihm kein Ingenieur vermitteln. Hier bleiben wie in aller Kunst Begabung, Persönlichkeit und Erziehung allein entscheidend. *Siegfried Goslich*

## AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

### Musikforschung in Polen

Gegen Ende des vergangenen Jahres konnte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Warschau sein 10jähriges Bestehen feiern. Es hat sich aus der musikwissenschaftlichen Fakultät entwickelt und wird von Prof. Dr. Zofia Lissa geführt. Vorlesungen halten auch Prof. Dr. Michal Chominski und Prof. Dr. Hieronim Feicht. Dazu kommt die wissenschaftliche Arbeit des Dozenten Marian Sobieski und die lebhafte Tätigkeit jüngerer Gelehrter wie Magister Michal Bristiger und Magister Jozef Patkowski. Dieser ist auch der Chef des Studios für elektronische Musik im polnischen Rundfunk. Das Institut wird gegenwärtig von 80 Studenten besucht. Bisher konnten 30 Musikwissenschaftler ausgebildet werden, die jetzt die verantwortlichen Stellen im Rundfunk und Fernsehen, in den Musikschulen und Kunstinstituten einnehmen. An Doktoranden sind acht zu verzeichnen. Die Institutsbibliothek umfaßt insgesamt 20 000 Bände. Die Forschungsarbeit richtete sich auf Erschließung des polnischen Musiklebens in der Vergangenheit. Es wurden mehrstimmige Kompositionen aus dem 13. Jahr-

hundert entdeckt, die zu den ältesten Beispielen zählen. Ferner wurden die sogenannte pelplinische Tabulatur aus dem 17. Jahrhundert und das Miechoviten-Antiphonar mit Werken aus dem 15. Jahrhundert bearbeitet. Die bisher noch nicht veröffentlichten Dokumente werfen ein neues Licht auf die Geschichte der polnischen Musik.

*Zbigniew Wiszniewski*

## MISZELLEN

### Das Saxophon in der Konzertliteratur

Was hat es eigentlich verbrochen, das liebe, gute, alte Saxophon, daß man es so über die Achsel ansah, nicht für voll nahm, nicht für salonfähig hielt und ihm eine „Politik der Nadelstiche“ versetzte? Der Belgier Adolphe Sax, der älteste von elf Geschwistern, Instrumentenmachersohn aus Dinant, entwickelte zunächst eine Klarinette aus Messingblech, der er das Mundstück veränderte und das Schallstück nach oben bog. Das Saxhorn ward geboren und wird nun in sechs Größen gebaut: als Piccolo-, Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- und Baßsaxophon, die längst Eingang in die Kunstmusik fanden; aber lange genug hat es gedauert. Es wäre um den Ruf dieses 1846 patentierten Instrumentes besser bestellt, wenn es musikalischer und technisch souveräner geblasen werden würde, doch das können so wenige nur. Seit 1840 ist es im Konzertsaal zu hören, aber selten nur kommt es zu seriöser Betätigung. Berlioz, der geniale, geistvolle Erhörer der Instrumentenseele, erkannte die eigene Art des neuen Blasinstrumentes als einer der Ersten; Verdi interessierte es; Richard Strauss nahm es in seine Partituren auf, als noch viele andere das neue Instrument draußen hungernd und frierend vor der Tür stehen ließen. Am meisten hungerte sein Erfinder, der ein Leben lang betrogen wurde und, achtzigjährig, enttäuscht starb. Das war das Jahr 1894.

Noch lange nicht hatte sich das Saxophon durchgesetzt innerhalb der Konzert- und Opernmusik. Militärorchester übernahmen das Saxophon. Und der Jazzmusik kam ein solches Instrument mit seinem „rauen Glucksen“, seinem „lüsternen Röcheln“ gerade recht. Es wurde überrumpelt und im Nu berühmt, und die Zahl der fürchterlichen Saxophonbläser stieg ins Unermeßliche. Wer kann dieses Instrument noch ernst nehmen, das sich so mißbrauchen läßt? Wo ist überhaupt sein Standort in der Instrumentenwelt; was will es eigentlich noch, dieses große tönende Skandalon?



Aber gemacht nur: es ist besser als sein Ruf, und es gilt, diesen Ruf zu festigen und dem Saxophon seine Ehre wiederzugeben. Arthur Honegger widmet in seinen „Beschwörungen“ ein Kapitel dem „Saxophon im Konservatorium“. Ein Jahrhundert hat es gedauert, bis man die Würde des Saxophons wiederherstellte. In Paris studiert man in einer Klasse des Konservatoriums das Saxophon: Honegger nimmt es zur Kenntnis, und er fährt fort: „Vielleicht werden wir bald in den großen Orchestern Saxophon-Pulte haben, wie es jetzt Klarinettenpulte gibt. Aber dies wird an der üblichen Routine scheitern, denn die Zusammensetzung des Symphonieorchesters basiert immer noch auf der Satzweise Beethovens, und auch noch im Jahre 1948 werden eine Es-Klarinette oder eine Flöte in G als ‚zusätzliche‘ Instrumente angesehen. Dennoch wird sich jetzt ein Werk, in dem man wagt, ein Saxophon zu verwenden, nicht mehr sogleich eine empörte Ablehnung zuziehen.“ Viele Musikschulen haben sich dem Pariser Konservatorium angeschlossen und Saxophonklassen eingerichtet; doch so rar blieben die echten Künstler des Saxophons, wohin man auch kommen mag: Rascher, Mule, Manz, Naumann nicht mit inbegriffen.

Haben die eben genannten Saxophonvirtuosen, deren Zahl man verdoppeln könnte, wobei nicht die Elite der Jazz-Saxophonisten mitgerechnet wurde, haben jene Saxophonbläser eine interessante Literatur zur Verfügung? Sie ist nicht eben umfangreich, doch nicht selten individuell, wenn man an Lars-Eric Larssons Saxophonkonzert denkt, das der 1908 geborene Schwede verfaßte, oder an Frank Martins 1939 entstandene „Ballade pour Saxophone“, an Eduard Hanischs „Konzert für Saxophon und Orchester“, an Wladimir Vogels „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“, ein Werk, das fünf Saxophone in der Partitur verwendet. Heimo Erbse verfaßte ein Konzert für Saxophon und Orchester. Andreas Weißenböck eine „Saxophonmesse“. Günter Raphael hat eine ganze Reihe Kompositionen für das Saxophon geschrieben, und das Bergische Landeskonservatorium fühlte sich aufgerufen, „ein Konzert zur Ehrenrettung dieses zu Unrecht verkannten Instrumentes am Werkbeispiel von Günter Raphael“ zu geben, dessen Ballett-Suite „Jabonah“ dem Saxophon größere Partien einräumt, nicht minder das „Divertimento“ wie das „Concertino“. Hans Zender schrieb ein 1957 uraufgeführtes „Saxophon-Concertino“; gleichfalls in Hamburg wurde Roger Calmes „Concerto grosso für Saxophon-Quartett“

## UNSER BILDDOKUMENT



Theorbe

Es prang Italien mit seinen Kunst Theorben  
Des Teutschlands Künstler Faust stimmt sie auch  
trefflich an,  
Wie mancher hat dadurch den Adel sich erworben  
Ich meyn: des größten Ruhms, der nicht vergehen  
kan:  
Darum beliebt mir diß Instrument vor allen:  
Weil dessen prächt'ger Klang auch Fürsten kan  
gefallen.

Aus: „Musicalisches Theatrum“, Nürnberg, um  
1740 Foto: Deutsche Staatsbibliothek Berlin

aus der Taufe gehoben. Kennen wir Paul Hindemiths Sonate 1943 (auch für Waldhorn oder Alt Saxophon), André Amellérs „Tuba-Konzert für Tuba in C oder Saxhorn“, René Vuataz' „Incantation“ für Saxophon? Jaques Iberts „Concertino da Camera“, Debussys „Rhapsodie für Orchester und Saxophon“, sie sind sogar — wie Larssons Werk — auf Schallplatten erschienen.

Das tönende, samtene Violett des Saxophonklanges quillt aus zahllosen Partituren der Sinfonien und Opern, ob es die „L'Arlésienne-suite“ Bizets war oder eine Weillsche Opernpartitur, ob es mi-

seinen weichen Melismen das Klavierkonzert Willem Pijpers durchschimmerte oder im Bereiche serieller Musik seinen Platz zugewiesen erhielt. Es ist schon zu Höherem geboren, dieses Saxophon, und es beißt uns nicht mehr und nicht weniger als alle anderen Instrumente, wenn sie mangelhaft, unmusikalisch und technisch fragwürdig gespielt werden. Zur Karikatur machten es nur die unbegabten Bläser. In der Kunstmusik besitzt es eine Position von neuartigem Reiz und unwiderstehlichem Fluidum. Gerhard Krause

## HISTORISCHE STREIFLICHTER

### Ein Ruckers-Cembalo

#### Zu unseren Tafeln 7 und 8

Im Jahre 1951 entdeckte der bekannte Experte, Sammler und Spieler alter Tasteninstrumente, Professor Fritz Neumeier, Freiburg, ein altes Cembalo auf Schloß Wocklum im Besitz des Grafen Landsberg-Velen. Er konnte an Hand der Kennzeichen und der Signierung feststellen, daß es sich um ein Werk der berühmten Cembalo-bauer-Familie Ruckers, Antwerpen, handelte, das von Johannes Ruckers im Jahre 1640 gebaut worden war. Nachforschungen ergaben, daß Urerwerber des Instrumentes sehr wahrscheinlich Alexander, Reichsgraf von Velen, Freiherr von Raesfeld, Kaiserlicher Generalfeldmarschall und Kriegsrat und Zeitgenosse Wallensteins, gewesen ist. Durch Heirat seiner einzigen Tochter kam 1756 das Cembalo in den Besitz der Familie Landsberg und stand seitdem im Schloß Velen, bis dieses Schloß im Jahre 1931 durch Brand zerstört und das gerettete Cembalo nach Schloß Wocklum gebracht wurde.

Das Cembalo zeigt die von der Familie Ruckers eingeführte und durchgesetzte, typische Disposition. Es besitzt drei Saitenchöre, die mit vier Dockenreihen von zwei Manualen bespielt werden; im unteren Manual weicher Achtfuß und voller Achtfuß, im oberen Manual scharfer Achtfuß und Vierfuß, Lautenzug auf dem weichen Achtfuß im Untermanual, Manualschiebekoppel zur Verbindung beider Manuale. Diese Disposition läßt eine Fülle von differenzierten Klangkombinationen zu. Der Tonumfang beträgt vier Oktaven mit kurzer H-Oktave im Baß. Alte Ruckers-Instrumente sind, wenn sie gut restauriert werden können, in ihrem glänzenden, vollen Silberklang mit alten Meistergeigen zu vergleichen und durch nachgebaute Instrumente nie ganz zu ersetzen. Über Ruckers schreibt Hüllmandel in

der „Encyclopédie méthodique“: „Was diesen geschickten Klavierbauer aber vor allem auszeichnet, ist die Güte, der volle weiche Ton seiner Clavecins, den er erreichte durch glücklich gewählte Proportionen, durch die äußerste Sorgfalt in der Auswahl des Holzes für den Resonanzboden, durch die Achtsamkeit, mit der er die Fasern des Holzes für diese Böden aneinanderfügte, damit die Schwingungen durch nichts unterbrochen wurden, und durch die Abstufung in ihrer Stärke, welche der verschiedenen Anzahl der Schwingungen für die hohen und tiefen Töne entsprach.“ Der Schallkörper des Instrumentes ist so leicht und zart gebaut wie der schwingende Corpus einer Geige, hat dafür allerdings modernen Cembali gegenüber den Nachteil hoher Empfindlichkeit und verlangt ständige liebevolle Betreuung. Es ist, wie ein alter Schriftsteller sagt, „ein lieblich, aber wandelbares Instrument“ ein „unbeständig Aprillinstrument und bocket bald hier, bald da...“ (Fuhrmann, Musikalischer Trichter, Frankfurt/Oder, 1706.)

Besondere Beachtung verdient die sehr kostbare und köstliche äußere Ausstattung des Instrumentes, das wie jedes Ruckers-Cembalo als individuelles Einzelstück mit handwerklicher Sorgfalt und künstlerischem Empfinden ausgestattet ist. Ursprünglich war das Cembalo mit ornamentbedrucktem Papier, der im 17. Jahrhundert in Antwerpen erfundenen Tapete, beklebt (im Innern des Instrumentes befinden sich noch Reste der sogenannten „Seepferdchen-Tapete“). Etwa um 1690 machte diese Tapete einer ganz reizenden Übermalung in chinesischer Manier Platz. Auf rotem Grund sind in grau-, schwarz- und goldgetöntem Lack, z. T. leicht plastisch herausgehoben, ins Chinesische transponierte Volks- und Jagdszenen dargestellt. Ein prächtiges Beispiel für die in dieser Zeit so beliebten Chinoiserien. Als besondere Kostbarkeit aber befinden sich auf der Innenseite der Deckel zwei große allegorische Gemälde: „Apollo mit neun musizierenden Musen“ und „Szene aus dem musikalischen Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas“. Die Untersuchung der Bilder durch die Experten des Germanischen Museums in Nürnberg, wo die Bilder restauriert wurden, läßt keinen Zweifel darüber, daß sie aus der Werkstatt des flämischen Malers Peter Paul Rubens — allerdings nicht von seiner eigenen Hand — stammen. Einmal steht fest, daß zwischen Ruckers und Rubens ein entsprechender Vertrag bestand, und zum andern tragen Vortrag und Manier, Kompo-



sition und spezielle Farbtöne das unverwechselbare Gepräge der Rubens-Werkstatt. Der unversehrt gebliebene Resonanzboden ist, wie bei allen Ruckers-Cembali, mit Streublumen und Vögeln in leichter Aquarellmalerei ausgezeichnet und mit der Jahreszahl 1640 signiert. Im Schalloch des Resonanzbodens ist die bleierne, vergoldete Rosette, das Handwerkszeichen der Familie Ruckers, eingelassen. Sie stellt einen harfenspielenden Engel dar, flankiert von den Initialen JR (Johannes Ruckers). Das kostbare Instrument steht heute als Leihgabe des Grafen Landsberg-Velen im Barockschloß Ahaus, einem ehemals fürstbischöflichen Wasserschloß, das 1692 durch Bruder Ambrosius von Oelde erbaut, eines der großartigsten Zeugnisse des westfälischen Barock darstellt.

Albert Schröder

## DAS NEUE BUCH

### Perspektiven der Musikgeschichte

Es ist gewiß kein Zufall, daß in kurzer Zeit vier Bücher erschienen sind, die das Problem musikgeschichtlicher Betrachtung unter neuen Aspekten mit wichtigen Ergebnissen durchführen. Es handelt sich zunächst um Eberhard Preußners *„Musikgeschichte des Abendlandes“* (Verlag Brüder Hollinek, Wien 1958, DM 25.—), um Karl Geiringers Darstellung *„Die Musikerfamilie Bach“* (Beck'sche Verlagsbuchhandlung München 1958, DM 28.—), um William S. Newmans Untersuchung *„The Sonata in the Baroque Era“* (University of North Carolina Press, Chapel Hill 1959) und um Fred K. Priebergs *„Lexikon der Neuen Musik“* (Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1958, DM 29.50). Vier Autoren mit vier thematisch weitgespannten und unterschiedlichen Arbeiten. Typisch für unsere Zeit, die Akzente setzt und sich um neue Einblicke bemüht. Gesamtdarstellung steht neben epochaler Forschung, Barock neben Gegenwart, Persönlichkeit neben Formbegriff.

Eine in sich geschlossene Darstellung der musikgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes zu geben, wie es Preußner unternimmt, setzt vielerlei voraus, nicht zuletzt großes Wissen, die Kraft der Überschaubarkeit des Materials und die Fähigkeit, ordnende Kräfte spürbar werden zu lassen. Preußner besitzt diese Gaben in hohem Maße, dazu noch einen Stil, der dem bildungswilligen Leser in anschaulicher Weise Ereignisse und Zustände, Personen und Werk der einzelnen Epochen farbig und eindringlich in einem bewußt

persönlich geprägten Urteil vor Augen führt. Man empfängt in diesem Werk einen umfassenden Einblick in das musikalische Gesamtgeschehen, das dem echten Musikliebhaber, nämlich dem für musische Fragen aufgeschlossenen Menschen, in verständlicher Form dargeboten wird. Die vorliegende zweite Auflage bestätigt nicht nur den Erfolg des Buches, sondern hat auch durch textliche Neufassung erhöhte Aktualität bekommen. Was Preußner etwa über Monteverdi sagt, ist in seiner Gedrängtheit eine profilierte Studie des genialen Musikdramatikers. Eindringlich auch die Schilderung der Klassik. Die Darstellung der Gegenwart weist klärende Akzente auf und bietet so dem Musikfreund verlässliche Orientierung.

Der in Amerika lebende Wiener Musikhistoriker Karl Geiringer setzt der Musikerfamilie Bach ein würdiges Denkmal. Er spannt den geistigen Bogen über drei Jahrhunderte, verfolgt so Leben und Wirken der Bache, deren Entwicklungslinien aus dem Dunkel aufsteigen, sich in Johann Sebastian Bach zu höchster Genialität verdichten, um sich dann im Stilwandel des späteren Jahrhunderts zu verlieren. Das ist das Großartige an diesem Buch, daß es mit philologischer Akribie und einem fundierten wissenschaftlichen Apparat die Zusammenhänge im Leben und im Werk der einzelnen Namensträger zeigt. Hinzu kommt, daß die zahlreichen Glieder dieser Musikerfamilie sorgsam in ihrer Eigenart gekennzeichnet wie in ihrer Bedeutung abgewogen werden. Das verleiht der Darstellung eine spannungsreiche Dynamik, die durch Gleichheit und Verschiedenheit in den Wesenszügen Farbe und Gestalt gewinnt. Dabei basiert Geiringers Urteil auf ausgedehnter Quellen- und Literaturkenntnis. Das grundlegende Buch, gleichermaßen dem Forscher wie dem Liebhaber willkommen, erschien 1954 erstmalig in englischer Sprache. Die jetzt vorliegende deutsche Neufassung bedeutet eine Erweiterung. Man spürt sie vor allem in der Verarbeitung der Forschungsergebnisse, wie sie mit dem Erscheinen der Neuen Bach-Ausgabe sichtbar geworden sind. Eine schon lange fällige Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung wird von William S. Newman gelöst. Man empfand bisher das Fehlen einer Gesamtdarstellung der barocken Sonate als eine schmerzliche Lücke. Ungewöhnlich lange stand die Form im Schatten der Betrachtung, obwohl gerade für sie unmittelbare Aktualität durch eine lebendige Musikpflege gegeben ist. Der Ver-

fasser sagt Gültiges zum Grundsätzlichen aus, erörtert den Begriff der Sonate, untersucht ihre gesellschaftlichen und geographischen Bindungen, wendet sich ihrer klanglichen Gestalt zu und entwirft schließlich eine Struktur der Sonate als Typus, wobei er den Zyklus wie die Einzelsätze untersucht. Er behandelt ferner die Komponisten und ihre Werke nach Ländern und Stilperioden. Hierbei ergeben sich oft sehr klar und treffend formulierte Urteile, etwa im Rahmen venezianischer oder florentinischer Meister, aber ebenso auch bei den zirkumpolaren höfischen Geigern und Kapellmeistern um Johann Sebastian Bach. Der Schwerpunkt ruht auf einer Darstellung der italienischen und österreichisch-deutschen Werkgruppe, über die erschöpfend Auskunft gegeben wird, gestützt auf umfangreiche Literatur und verlässliche Bibliographie. Das vor wenigen Wochen erschienene Buch erweist sich als eine exakte und äußerst notwendige Studie zugleich, die Ordnung und Wertung der vielfältigen Erscheinungsformen ermöglicht.

Schließlich unternimmt Fred K. Prieberg den Versuch, das, was bereits deutlich in Werk und Stil im Musikschaffen unserer Zeit erkennbar ist, in Form eines Lexikons darzubieten. Er gibt eine erstaunliche Fülle von Komponistenporträts, wobei in der Auswahl die Weite des europäischen Blickes auffällt. Die Form der Darstellung ist jedoch nicht lexikographisch nüchtern und trocken gehalten, sondern gewinnt durch herangezogene kritische Äußerungen und Selbstbekenntnisse eine Lebendigkeit, die nicht nur fesselt, sondern auch dem Leser schlaglichtartig eine Orientierung ermöglicht. Die Quellen vermitteln oft eine erstaunlich scharfe und treffende Charakteristik der Persönlichkeiten. Vollständigkeit ist nicht das Ziel, wohl aber klärende Einordnung der Komponisten in das Zeitgeschehen, das überdies durch Sachartikel erhellt wird, die zu den Fragen der Atonalität und Polytonalität, zur Funkoper wie zur *Musique concrète*, zu den elektronischen Instrumenten wie zum Jazz Stellung nehmen. So bietet das Nachschlagewerk einen sehr geschickt formulierten Einblick in die verwinkelten Probleme der Neuen Musik.

Günter Hauswald

#### Gesammelte Essays

Eric Blom, der Siebziger, veröffentlicht eine willkommene Nachlese seiner im Lauf der letzten dreißig Jahre in prominenten englischen Musikzeitschriften verstreut erschienenen Artikel unter

dem Titel: *Classics: Major and Minor* (Verlag J. M. Dent, London 1958). Zweifellos gibt er sein Bestes in zwei brillant geschriebenen Aufsätzen über Dussek und Field. Obwohl mehr im Stil geistreicher Causerien gehalten, stellen die beiden Aufsätze doch die Ergebnisse wichtiger bibliographischer Forschungsarbeit und origineller Stilkritik zur Debatte. Die Eigenart dieser beiden halb vergessenen Titanen der Frühzeit des Hammerklaviers wird hier von einem Kenner der Epoche mit Hilfe ausgezeichnet gewählter Notenbeispiele überzeugend bewiesen. Feinfühligte Betrachtungen zu Mozarts „Figaro“ und „Così“, zu Beethovens „Diabelli-Variationen“ und zu Verdis versteckten Experimenten als fortschrittlicher Harmoniker zeigen den Verfasser als Meister des musikalischen Essays. Wie unzeitgemäß Blom sich selbst und seine kritische Methode empfindet, spricht er in einem lesenswerten Vorwort aus, in dem der Unmut des Alternden über den jüngsten Wechsel musikanalytischer Methoden mitunter hervorbricht und einen Schatten auf die Stimmung wirft, in der jene Aufsätze entstanden sind. Als Musterbeispiel einer mehr hedonistisch eingestellten, als psychoanalytisch ausgerichteten Methode der Musikbetrachtung kommt dem Buch zweifellos tiefere Bedeutung zu.

Hans F. Redlich

#### Bachs Solowerke für Violine in der Handschrift des Meisters

Die als handliches Bändchen der Inselbücherei veröffentlichte Faksimile-Ausgabe der „Sonaten und Partiten für Violine allein“ von Johann Sebastian Bach (Inselverlag 1958, DM 2.50) bedeutet weit mehr als ein köstliches Sammelobjekt für Musikbibliophile. Das nach dem einzigen Originalmanuskript in der Universitätsbibliothek Tübingen großartig reproduzierte Notenbild gibt zugleich auch die authentische Anleitung zum richtigen Vortrag der für die Entwicklung der neueren Geigenkunst so unendlich wichtigen Stücke. Auf diese besondere Funktion der Faksimile-Ausgabe weist Günter Hauswald in seinem ausführlichen Nachwort eindringlich hin, indem er die Sorgfalt hervorhebt, die Bach in seiner Notierung an die Verdeutlichung der latenten Polyphonie wandte und an die Kennzeichnung der Gegensätze zwischen linearen Führungen und mehrgriffigem Akkordspiel. Des weiteren vollzieht Hauswald in seinem Nachwort in überaus klarer und überzeugender Art die historische und stilistische



Einordnung der Stücke. Dem schönen, in so vielen Beziehungen wertvollen Bändchen präliert Yehudi Menuhin mit einem enthusiastischen Geleitwort.

Willi Reich

#### Studien zu Johann Joseph Fux

Gleichsam als Vorbote zu dem in Kürze erscheinenden 1. Band der Johann-Joseph-Fux-Gesamtausgabe kann die kleine Schrift von Andreas Liess „Fuxiana“ (Bergland Verlag, Wien 1958) angesehen werden. Mit Recht bezeichnet der Verfasser seine neueste Fux-Studie als „Plauder- und zugleich als Materialienbuch“ (S. 89), das „für Wissenschaftler wie für Liebhaber geschrieben sein will“ (S. 91). Liess führt mit gebotener Akribie alle bekannten, aber auch im Zusammenhang mit der Fux-Forschung bisher unbekannte Quellen an, die wörtlich zitiert und durch eine zwar anziehende, aber zuweilen vom eigentlichen Thema allzu abschweifende Schilderung Wiens im 18. Jahrhundert verbunden werden. Im Mittelpunkt stehen Biographie, „historische Wertung des Meisters im Laufe der Zeiten“ (S. 91) und kulturgeschichtliches Milieu. Eine stilanalytische Untersuchung spart sich der Verfasser für eine zweite, auf S. 92 angekündigte ähnliche Schrift in dieser Reihe auf. Wenn bemerkt wird, daß Fux erst seit 1723 unter Gicht zu leiden hat (S. 33), so widerspricht dem das autographe Titelblatt der „Missa / Corporis Christi ... Authore Joanne Josepho Fux / Tunc Podagra laborante et lectui affixo / A° 1713 Mense Februarij“ (Paris, Bibl.-Nat. Rés. F. 1058). Auf S. 91 muß es „Lebensläufen“ heißen. Das beigefügte Register ist eine willkommene Bereicherung dieser gründlichen Veröffentlichung.

Renate Federhofer-Königs

#### Eine Wolf-Ferrari-Biographie

1948 starb Ermanno Wolf-Ferrari, dieser noble, große Meister, der nie viel Wesens um sich gemacht hat und über den nicht ein Bruchteil dessen geschrieben wurde, was viel unbedeutendere seiner Zeitgenossen an Druckerschwärze mobilisierten. „Ich bin gewissermaßen selbstverständlich“ schrieb Wolf-Ferrari in einem Brief an Alexandra Carola Grisson, die Verfasserin des Buches „Ermanno Wolf-Ferrari“ (Amalthea Verlag, Wien 1958). Wer selbstverständlich ist, ist nicht problematisch und reizt die kritischen und biographischen Federn nicht. Das vermindert natürlich nicht den Wert einer Kunst, die ihre Qualitäten nun schon seit über einem halben Jahrhundert auf der Musik-

bühne demonstriert, während Hunderte andere Opern, ja ganze Lebenswerke der Vergessenheit anheimgefallen sind. Wir freuen uns deshalb über den Meister der „Neugierigen Frauen“, der „Vier Grobiane“ und all der anderen reizenden Buffo-Opern, in denen Goldoni-Venedig in unserem Jahrhundert so lebendig geworden ist, über seinen Lebensgang, seine Persönlichkeit und seine geistige Welt mehr zu erfahren. Soweit informiert das genannte Buch auch befriedigend. Außer dem Biographischen sind besonders Zitate aus Briefen des Meisters wertvoll, die charakteristischen Einblick in sein Denken und Wesen bieten, sowie eine Auswahl aus den ästhetischen, polemischen und aphoristischen Schriften des vielseitigen Mannes, der als Maler begann, ein weltberühmter Opernkomponist wurde und zugleich eine geistreiche Feder führte. Leider ist das, was die Verfasserin über Wolf-Ferraris Werk zu sagen hat, äußerst dürftig, wobei wir nicht musikwissenschaftliche Analysen meinen, sondern die unumgängliche Werk-Charakteristik. Wenn ein Kapitel den Untertitel trägt „musikalische Bewertung seines Schaffens“ und dann nur eine Reihe huldiger Äußerungen berühmter Dirigenten und Kritiker und einen Auszug aus der Wolf-Ferrari-Festschrift bringt, in der lediglich acht seiner 13 Opern behandelt, so wichtige wie die „Schalkhafte Witwe“, „Sly“ und „Campiello“, aber vollkommen übergangen werden, so kann man nicht von einem überzeugenden Plan des Buches sprechen. Ganz unverständlich ist, daß die nach 1943 uraufgeführte Oper „Der Kuckuck von Theben“ überhaupt mit keinem Wort erwähnt ist, auch nicht im Werkverzeichnis! Dabei handelt es sich um eine „erweiterte Neuauflage“ des 1941 zum ersten Male herausgekommenen Buches, das, wie es im Vorwort heißt, damals wegen der religiösen und freiheitlichen Tendenzen der Autorin vom Dritten Reich abgesetzt wurde. Die Liebe der Autorin zur Musik des verehrungswürdigen Meisters wirkt sympathisch, aber die bestgemeinte Begeisterung kann nicht Mängel und Lücken der Gesamtanlage ersetzen.

Kurt Honolke

#### Zur Musikgeschichte Frankfurts

Ein wertvolles bibliophiles Geschenk für die seit 1809 bestehende Frankfurter Museums-gesellschaft und alle Musikfreunde weit über die Mainstadt hinaus ist mit einem 160 Seiten starken Bändchen ediert worden, betitelt: *Das „Museum“, 150 Jahre Frankfurter Konzerte*, herausgegeben

von Hildegard Weber (Verlag Waldemar Kramer, Frankfurt 1958, DM 9.—). Mit zahlreichen ganzseitigen Bildern und charakteristischem Buchschmuck begleitet es die schicksalsbewegte Entwicklung dieser anfangs Literatur, Kunst und Musik pflegenden Gesellschaft, in der dann Musik im ehemaligen idealen „Saalbau“ von 1861 an eine ständige Heimstätte fand. Hildegard Weber vermittelt im Kreise zahlreicher Mitarbeiter ein quellenmäßig zuverlässiges Bild des ereignisreichen Konzertlebens, das die bedeutendsten Dirigenten von Spohr bis Georg Solti und die bedeutendsten Solisten auf dem Podium sah, das viele historisch wichtige Uraufführungen zu verzeichnen hat und so auch an allen Stilströmungen und kulturgeschichtlichen Etappen teilhat. Das verleiht dem Buch überlokalen dokumentarischen Wert. Amüsantes belächelt man im Kapitel „Raritäten“ aus der Geschichte des „Museums“, während Begegnungen und Ereignisse des Konzertinstituts in einer detaillierten „Chronik“ vorbeiziehen. „Die Museumsgesellschaft in der Zeitgeschichte“, „Zeugnisse der Zeit“, „Carl Guhr, Clara Schumann“, „Im Museum — damals und heute“ u. „Tradition und Gegenwartsbewußtsein“, das sind einige Titel, die den weiten geistigen Umkreis andeuten, mit dem sich jeder Leser mit Gewinn befreunden wird.

Gottfried Schweizer

#### Zur Hymnen- und Sequenzenforschung

Das vorbildliche *Corpus musicae popularis Hungaricae* hat mit dem von Benjamin Rajecy herausgegebenen Band *Melodiarum Hungariae medii aevi, I. Hymni et Sequentiae* (Editio Musica, Budapest 1956) ein wertvolles Gegenstück erhalten. Gleichzeitig ist der Sequenzen- und Hymnenforschung, die durch Moberg und Stäblein neue große Quellenpublikationen erhalten hat, eine neue Tradition dieser Gesänge erschlossen. Dankenswert ist die übersichtliche Verarbeitung der Varianten in dieser klar in Choralnotation gedruckten Ausgabe. Über 340 Quellen sind berücksichtigt, 148 Handschriften sind beschrieben. In umfassenden Verzeichnissen sind die Hymnen und Sequenzen mit ihren literarischen und musikalischen Quellen angegeben. In klaren Strophen und Ambituskatalogen sind die Gesänge nach Silbenzahl, Kadenz, Bau, mit Angabe der Nummer der Veröffentlichung und der Seite der Ausgabe im Antiphonale Monasticum und Vesp. Mediol. geordnet. Ebenso übersichtlich ordnet der Ambituskatalog die Melodien; gleichermaßen

gibt ein Verzeichnis der Sequenzenmelodien die Quellen und neueren Ausgaben an. In einem Anmerkungsstück, der im Gegensatz zu den anderen Textteilen bedauerlicherweise nur in ungarischer Sprache vorliegt, werden die Angaben ergänzt. Rajecy hat eine grundlegende Arbeit geschaffen, die in ihrer Übersichtlichkeit vorbildlich ist und einen wesentlichen Beitrag ebenso zur ungarischen Musikgeschichte, wie zur Erforschung der Traditionen der gregorianischen Melodien liefert. Die Beschreibung der Quellen gab Polykarp Radó.

Karl Gustav Fellerer

#### Vielfalt im Volkslied

Elisabeth von der Osten, die Verfasserin des vorzüglich geglückten Lehrbuches vom „Musikalischen Satz“, hat auch in ihrer Beispielsammlung „Singende Völker“ — Volkslieder aus Vergangenheit und Gegenwart (VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957) großes Geschick gezeigt. 150 Liedern aus der Vergangenheit sind 17 neue Lieder im Volkston hinzugefügt. Als zusätzliches Aufgabenbuch zu ihrer Harmonie- und Melodielehre gedacht, hat die Verfasserin das Liedmaterial so geordnet, daß der Studierende daran Schritt für Schritt zugleich die Technik des Generalbaßspiels und schließlich eine freiere Improvisation üben kann. Die Auswahl der Lieder ist außerordentlich reichhaltig; die deutsche Übersetzung vieler Lieder, die man sonst nirgends findet, ist sorgfältig und ansprechend. Auch der Anteil humoriger Lieder ist erfreulich groß. Die Sammlung ist so lebendig zusammengestellt, daß sie neben der unauffällig didaktischen Systematik doch auch die Verwendung als ein echtes Volksliederbuch zuläßt, aus dem man nicht nur spielen, sondern auch singen kann. Einzig bei dem Liede „Ein Kirschgarten“ (S. 134) ist die Tonart G-Dur fürs Singen zu hoch; da es sich hierbei aber um eine einstimmige Volksweise handelt, wäre eine Transposition (z. B. nach F) leicht durchzuführen. Es ist verdienstlich, daß die Verfasserin sich aller Funktionszeichen für die Harmonisierung enthalten hat und lediglich der Generalbaßschrift bediente, die ja allenthalben gültig und verständlich ist. Eine „Kurze Anleitung zum Generalbaßspiel“ im Anhang ist instruktiv; als vorbildlich darf das angefügte Beispiel gelten, in dem ein Lied in elf verschiedenen Sätzen erscheint, bei denen auch Bearbeitungen für Gitarre, Akkordeon und Zither mit sachkundigen Hinweisen zu finden sind. Das alles verrät einen gesunden Sinn für das Notwendige und Nützliche. Die Gewissenhaftigkeit



dieser Arbeit tut sich nicht zuletzt in einem 15 Seiten langen sorgfältigen Quellennachweis aller verwendeten Lieder kund. Siegfried Borris

## ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren

*Australien:* Das „*Australian Music Journal*“ widmet ein Heft der Musik Schwedens, in dem zahlreiche Autoren zum schwedischen Musikleben in Geschichte und Gegenwart Stellung nehmen (1958/2).

*Dänemark:* In „*Nordisk Musikkultur*“ würdigt Richard Hove Max Reger (1958/4).

*Frankreich:* Im Pariser „*Journal Musical Français*“ äußert sich Marc Pincherle über Strawinsky. Jacques Lonchamp berichtet über die Jeunesses Musicales. Jean Roy bringt einen Gedenkaufsatz für Giacomo Puccini (1958/3).

*Großbritannien:* In der Zeitschrift „*Opera*“ erörtert Mosco Carner Opernpläne Puccinis. Desmond Shawe-Taylor berichtet über die Janáček-Feier in Brünn (1959/1). Im „*Monthly Musical Record*“ beschäftigt sich William Yeomans mit Beethovens Diabelli-Variationen (1959/991). In der Zeitschrift „*Musical Opinion*“ berichtet Peter Pierie über Michael Tippett (1959/976).

*Italien:* In der römischen Vierteljahresschrift „*La Rassegna Musicale*“ widmet Hans F. Redlich einen Beitrag Gustav Mahler. Guido Pannain setzt seine Studien zu Monteverdi fort. Alfredo Bonacorsi beschäftigt sich mit Boccherini (1958/3). In „*Musica d'oggi*“ beleuchtet Arthur Jakobs in einem Aufsatz zeitgenössische englische Komponisten (1958/10).

*Niederlande:* „*Mens en Melodie*“ bringt einen schätzenswerten Beitrag von G.W. Bergman über Olivier Messiaen (1958/12).

*Portugal:* In „*Arte Musical*“ veröffentlicht Nella Maissa einen Beitrag über „Domenico Scarlatti“ (1958/3).

*Schweden:* „*Musik Revy*“ beschäftigt sich in einem Sonderheft ausschließlich mit amerikanischer Musik. Besonders interessiert der Beitrag von Walter Ducloux über die „Universitätsoper“ (1958/8).

*Schweiz:* In der „*Schweizerischen Musikzeitung*“ eröffnet Andres Briner eine aufschlußreiche Untersuchung zu Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt.“ Alphons Silbermann nimmt zur musikalischen Eitelkeit Stellung. Für die Strauss-Forschung wichtig ist ein Aufsatz von Robert Breuer über drei „neue“ Lieder (1959/1).

## MUSICA-NACHRICHT

### In Memoriam

Rudolf Moralt, der als ständiger Dirigent an der Wiener Staatsoper wirkte, ist im Alter von 56 Jahren in Wien einem Herzschlag erlegen.

Georg Rothlauf, Pianist und Lehrer an der Musikakademie Kassel, ist im Alter von 62 Jahren gestorben.

Emil Hammer, einer der bekanntesten deutschen Orgelbaumeister und Vorkämpfer für die Barockorgel, starb in Hannover im Alter von 81 Jahren.

Celeste Chop-Groenevelt, einst bedeutende Pianistin und Gattin von Max Chop, ist nach langem Leiden am 21. Dezember 1958 gestorben.

Dr. Hermann Unger, Professor und Komponist, Schüler von Reger und Haas, Bibliotheksleiter und zeitweilig stellvertretender Leiter der Hochschule für Musik Köln, ist am 31. Dezember 1958 im Alter von 73 Jahren gestorben.

Wolfgang Streiber, ein junger Komponist, ist im Alter von 24 Jahren Anfang Januar in Hannover gestorben.

### Geburtstage

Ilse Fromm-Michaels, eine bekannte deutsche Komponistin, wurde 70 Jahre alt.

Erwin Josewski kann am 5. Februar seinen 65. Geburtstag begehen. Er wirkte früher als Professor für Musikerziehung in Elbing, später als stellvertretender Direktor des Hochschulinstituts in Prag.

Harald Genzmer, ein wichtiger Vertreter des zeitgenössischen Musikschaffens, wird am 9. Februar 50 Jahre alt.

Richard Engländer, der in Schweden wirkende Musikhistoriker, kann am 17. Februar seinen 70. Geburtstag feiern.

Franz Josef Ewens, Geschäftsführer des Deutschen Sängerbundes, kann am 17. Februar seinen 60. Geburtstag begehen.

### Ehrungen und Auszeichnungen

Renata Tebaldi, die italienische Sopranistin, erhielt in New York den Orden der Frauen des heiligen Grabes.

Giselher Klebe und Hans Otte erhielten ein Stipendium vom Bundesinnenministerium für die deutsche Akademie Villa Massimo in Rom für das Studienjahr 1959.

Werner Schöniger wurde für sein Melodram „Mecklenburg“ mit dem Fritz-Reuter-Kunstpreis des Bezirkes Schwerin ausgezeichnet.

Otto Volkmann erhielt anlässlich seines 70. Geburtstages die goldene Ehrennadel des Deutschen Sängerbundes.

Ernst Krenek wurde von der Berliner Akademie der Künste zum außerordentlichen Mitglied ernannt.

### Ernennungen und Berufungen

Jean Martinon wurde für zwei Jahre als Leiter des israelischen Philharmonischen Orchesters verpflichtet. Der Pariser Dirigent ist auch als Komponist bekanntgeworden.

Martin Egelkraut hat die ihm angebotene Stellung des Opern- und Orchesterchefs am Landestheater Altenburg angenommen.

### Verbände und Vereine

Bei der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wurde der bisher amtierende Vorstand mit Wolfgang Fortner, Eitel Kruttge, Wolfgang Steinecke und Hanns-Bierich wieder gewählt.

Der Deutsche Sängerbund, die größte musikalische Laienorganisation Europas, hat seine Geschäftsstelle nach Köln, Burgmauer 68, verlegt.

Der Landesverband Bayerischer Tonkünstler führt in der Woche nach Ostern wiederum Lehrgänge für Privatmusiklehrer in Oberammergau durch. Als Dozenten haben sich zur Verfügung gestellt: Wilhelm Dupont, Hermann Pfrogner, Franzpeter Goebels, Hermann Handerer, Günter Haußwald, Hans Krasser, Folkmar Längin, Hans Sachsse, Hans-Jakob Seydel, Simon Schneider, Erich Valentin und Wilhelm Zentner.

Vertreter des Bundes deutscher Kunsterzieher und der Fachgruppe höherer Schulen im Gesamtverband Niedersächsischer Lehrer forderten in Braunschweig eine Gleichstellung des musischen Unterrichts mit den wissenschaftlichen Fächern.

### Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltete ein Hochschulkonzert, ein Austauschkonzert mit Studierenden der Königlichen Musikakademie London sowie ein Orchesterkonzert mit Werken von Pfitzner, Hindemith und Chatshaturian.

Die Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart veranstaltete zwei Tage mit Werken von Ernst Krenek, die einen instruktiven Einblick in das Musikschaffen des Komponisten vermittelten.

Die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe führte mit dem Hochschulorchester unter Albert Dietrich eine Frankreichreise durch, bei der in neun Städten elf Konzerte stattfanden. Der Leiter des Orchesters wurde mit der Medaille der Stadt Lyon ausgezeichnet. Das Orchester wurde für weitere Reisen nach Frankreich und Spanien verpflichtet. Bei einem Weihnachtskonzert gelangten Werke von Hindemith, Händel und Corelli zur Aufführung.

Von der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt kommen die beiden Studierenden Endrigkeit und Rösch, die nach Pforzheim verpflichtet wurden. In unserer Notiz in Heft 12, 1958, Seite 779 war irrtümlich die Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart als Ausbildungsstätte angegeben worden.

An die Staatliche Hochschule für Musik München wurde Hugo Steurer für das Hauptfach Klavierspiel und Klavier-Kammermusik berufen.

Von der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold wurde der Studierende Gerd Feldhoff als Bariton an die Städtischen Bühnen Essen verpflichtet.

Die Staatlich anerkannte Hochschule für Musik und Theater Heidelberg eröffnete das Wintersemester mit einem Orchesterkonzert, bei dem die „Simple Symphony“ von Britten unter G. F. Treiber zur Aufführung kam.

Das Musikinstitut der Universität Bahia veranstaltete ein Kammerkonzert mit Werken barocker Meister sowie ein Weihnachtskonzert mit Werken von Gabrieli, Corelli und Verdi unter H. J. Koellreutter.

### Musikfeste und Tagungen

Eine Finnische Woche fand in Stuttgart statt, bei der das Ballett der Finnischen Nationaloper Helsinki unter dem Dirigenten Jussi Jales besondere Anerkennung fand.

Das 9. Internationale Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft im Rahmen der Wiener Festwochen findet vom 31. Mai bis 21. Juni statt. Hervorragende Orchester und Solisten wurden verpflichtet. Pierre Boulez wird mit einem neuen Werk vertreten sein.

Die Edinburger Festspiele vom 23. August bis 12. September verzeichnen Gastspiele der Königlichen Oper Stockholm, ferner Konzerte bedeutender Orchester, unter denen sich auch die Tschechischen Philharmoniker befinden.



### Preise und Wettbewerbe

Einen Klavierwettbewerb wird die Organisation für Internationale Wettbewerbe in Rio de Janeiro im Mai veranstalten. Man wende sich an das Generalkonsulat von Brasilien, Hamburg 13, Mittelweg 58.

Einen 2. Internationalen Wettbewerb für Dirigenten veranstaltet im Mai die Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Man wende sich an das Sekretariat der Akademie in Rom, Via Vittoria 6.

Ein Dirigentenkursus findet vom 22. Juni bis 24. Juli in den Niederlanden statt, veranstaltet von der Niederländischen Radiounion. Die Leiter sind Willem van Otterloo und Franco Ferrara.

Der 15. Internationale Musikwettbewerb in Genf findet vom 19. September bis 3. Oktober statt und umfaßt Gesang, Klavier, Viola, Oboe, Trompete und Sonatenduos für Klavier und Violoncello. Anmeldeschluß ist der 15. Juli.

Der Deutsche Kunstpreis der Jugend wird im Herbst in seiner erweiterten Form erstmals in Baden-Baden verliehen. Er ist mit 10.000.— DM dotiert.

### Von den Bühnen

Die Städtische Oper Berlin hat Humperdincks „Hänsel und Gretel“ wieder in den Spielplan aufgenommen. Dietrich Fischer-Dieskau steht dem Institut für Hindemiths „Mathis der Maler“ zur Verfügung. Inge Borkh singt einige Aufführungen der „Medea“, deren Inszenierung durch Carl Ebert mit der Umbesetzung einiger Hauptpartien unter der Leitung von Ernst Märzendorfer ein anderes Gesicht bekommen hat.

Die Staatsoper Wien brachte Richard Wagners „Rheingold“ unter Herbert von Karajan als Dirigenten und Regisseur heraus.

Die Staatsoper Hamburg veranstaltete bereits im Januar Richard-Strauss-Gedenktage zum 10. Todestag des Komponisten. Auf dem Programm standen „Rosenkavalier“, „Ariadne“, „Elektra“, „Salome“, „Capriccio“ und „Frau ohne Schatten“.

Die Scala Mailand kündigt für die soeben begonnene Stagione interessante Premieren an, darunter befinden sich Händels „Herakles“ Smetanas „Verkaufte Braut“, Schostakowitschs „Lady Macbeth“, Menottis „Maria Golovin“, ferner Opern und Ballette von Puccini, Verdi, Wagner, Gluck, Strawinsky, Prokofieff, Casella, de Falla, Rossini, Mozart, Zandonai, Petrassi, Poulenc und Rota. Als deutsche Dirigenten werden Herbert von Karajan und Hans Knappertsbusch genannt.

Die Staatsoper Dresden brachte die Oper „Fürst Bajazid“ von Jan Cikker zur Erstaufführung; ferner ist Händels „Alexander“ vorgesehen.

Die Städtische Oper Köln brachte nach Liebermanns „Schule der Frauen“ eine Neuinszenierung von Wagners „Lohengrin“.

Das Stadttheater Zürich kündigt Donizettis „Lucia di Lammermoor“ in der Originalsprache an, ferner sind Egks „Revisor“ und Sutermeisters „Romen und Julia“ vorgesehen.

Die Städtischen Bühnen Augsburg gedachten des 100. Geburtstages von Puccini mit „Tosca“, „Manon Lescaut“ und „La Bohème“.

Die Städtischen Bühnen Bielefeld erzielten mit Bizets „Carmen“ unter Bernhard Conz mit der jungen Amerikanerin Elaine Cencel in der Titelpartie einen ausgezeichneten Erfolg.

Die Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. brachten Wagners „Meistersinger“ mit Leonardo Wolovsky als Hans Sachs und Walter Beissner als Stolzing.

Die Städtischen Bühnen Dortmund setzten sich mit großem Erfolg für die Komödie „Don Gil von den grünen Hosen“ von Walter Braunfels ein.

Das Opernhaus Bremen brachte die Opernkomödie „Wenn ich König wär“ von Adolphe Adam in der Neufassung von Gutheim und Reinking heraus.

Am Berliner Theater am Kurfürstendamm erfolgte die Erstaufführung der Komödie „Die Pariserin“ mit der Musik des Schweizer Komponisten Paul Burkhard.

Das Berliner Renaissance-Theater brachte das Kinderballett „Pinocchio“ mit der Musik von Peter Sandloff zur Uraufführung.

Die Städtischen Bühnen Bielefeld haben Hermann Heiss eingeladen, zur szenischen Vision „Die Tat“ von Peter Kissener eine mit elektronischen Mitteln gestaltete Bühnenmusik zu schreiben.

Harry Buckwitz und Georg Solti verlängerten die Verträge mit den Städtischen Bühnen Frankfurt. Damit ist eine kontinuierliche Weiterarbeit der Bühnen für die nächsten Jahre gesichert.

Dr. Karl Bauer ist zum Leiter der Städtischen Bühnen Augsburg berufen worden.

Reinhard Lehmann, der Intendant der Städtischen Bühnen Freiburg, wird seinen Vertrag über die Spielzeit 1959/60 hinaus nicht verlängern.

Heinrich Steiner hat auf seinen Wunsch hin den Vertrag als Intendant mit der Städtischen Bühne Flensburg gelöst. Er bleibt jedoch weiterhin künstlerischer Leiter des Nordmark-Sinfonieorchesters.

### Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Philharmonische Orchester Rotterdam unter Eduard Flipse brachte im Januar ein Doppelkonzert für zwei Flöten von Jan Masseus, ferner eine Ballade von Henk Badings sowie eine Sinfonie von Orazio Fiume zur Aufführung.

Die Staatskapelle Dresden vermittelte die Erstausführung eines Divertimentos von Fred Lohse; Fritz Rucker spielte Otto Reinholds Flötenkonzert. Das Städtische Orchester Magdeburg brachte unter dem jugoslawischen Dirigenten Zeljko Straka die „Symphonischen Folgen“ von Gotovac zur Aufführung.

Das Meininger Orchester unter Rolf Reuter kündigt für die Spielzeit zahlreiche Novitäten an, darunter das Violinkonzert von Grazyna Bacewicz, das „Triptychon“ von Otto Reinhold, ein Klavierkonzert von Johannes Paul Thilmann, ferner Schostakowitschs Lenigrader Sinfonie.

Die Niederländische Vereinigung für zeitgenössische Musik setzte sich für Werke von Hans Erich Apostel, René Leibowitz, Anton Webern und Pierre Boulez ein.

Von Philipp Mohler gelangte das „Symphonische Capriccio“ in Bochum zur erfolgreichen Erstausführung; das Werk erklang auch in zahlreichen Sendern. Anlässlich des 50. Geburtstages des Komponisten fand ein Kammerkonzert in Landau/Pfalz statt. Der Komponist dirigierte in Stuttgart ein Konzert mit Werken von Klein, Marx und Reutter und brachte dabei seine „Nachtmusikanten“ zur Erstaufführung.

#### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Von Raoul von Koczalski wurde beim Gedenkkonzert zum 10. Todestag des polnischen Pianisten in Berlin dessen Sonate für Violine und Klavier aufgeführt.

Von Leoš Janáček erklang das Klavierwerk mit Auszügen aus seinen Feuilletons in der Deutschen Akademie der Künste Berlin, vorgetragen von Leos Spies und Walter Felsenstein.

#### Chor- und Orgelmusik

Von Fritz Büdter erklangen die Oratorien „Die Auferstehung nach Matthäus“, „Die Verklärung“, „Die Himmelfahrt Christi“, „Verkündigung Mariä“ und „Pfingsten“ in zahlreichen Sendern des In- und Auslandes. Besondere Erfolge hatten auch seine Dantechöre, die Johannes-Motetten und die Claudius-Motetten zu verzeichnen.

Bachs Hohe Messe brachte der Schwäbische Singkreis in Stuttgart und Reutlingen unter Hans Grischkat; in Ulm und Laichingen bot der Chor Motetten alter und neuer Meister.

#### Vom Rundfunk und Fernsehen

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg setzte seine Sendereihe über „Die universale Sprache der neuen Musik“ fort; er begann eine neue Reihe mit althebräischer und frühchristlicher Musik, ge-

dachte des Dirigenten Ernest Ansermet sowie der Komponistin Ilse Fromm-Michaels, vermittelte Musik aus Polen. Hans Schmidt-Isserstedt dirigierte ein Sinfoniekonzert mit Werken von Händel, Bartók und Tschaikowsky; am Neujahrsabend erklang „Orpheus in der Unterwelt“ von Jacques Offenbach.

Radio Bremen widmete eine Sendung den großen Jubilaren des Jahres 1959, brachte ein Konzert zeitgenössischer Musik von den Warschauer Festspielen sowie ein Konzert der Bremer Philharmoniker unter Heinz Wallberg. Ein Komponistenporträt war Giacomo Puccini vorbehalten. Hans Heintze spielte Orgelmusik der Barockzeit; als Gegenstück zu der oldenburgisch-ostfriesischen Orgelchronik erklangen alte österreichische Orgeln. Siegfried Goslich dirigierte Hugo Herrmanns vierte Sinfonie. Das Südwestdeutsche Kammerorchester musizierte unter Friedrich Tilegant.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln setzte sich gleichfalls für die großen Jubilare des Jahres 1959 ein. Van Cliburn war mit Tschaikowskys Klavierkonzert zu hören. Die Sendereihe Felix Mendelssohn Bartholdy war in ihrer achten Folge dem Thema „Heimkehr ins Märchen“ gewidmet. Als Funkoperette erklang „Der letzte Walzer“ von Oskar Straus. „Herr Sanders öffnete seinen Schallplattenschrank“ und gedachte der Sängerin Maria Müller.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt brachte Puccinis „Bohème“ sowie Mozarts „Così fan tutte“ in einer Salzburger Aufnahme. Wege zur neuen Musik zeigte Winfried Zillig auf. In einem Sinfoniekonzert dirigierte Hans Werner Henze. Ein Sinfoniekonzert mit Werken von Beethoven, Hindemith, Ravel leitete Dean Dixon.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart kündigt neue Sendereien an, darunter „Die musikalische Morgengesellschaft“, die Gesellschaftsmusiken im Sinne des Barock und der Frühklassik enthalten wird, ferner eine Reihe „Aus dem Tagebuch eines Schallplattensammlers“. Eine Konzertsunde brachte Musik aus Spanien. Der Sender gedachte des Musikerziehers August Halm. Die „Musica Viva“ war Hindemith, Fortner und Strawinsky gewidmet. „Das Meisterwerk“ war mit Beethovens Violinkonzert vertreten. Als Oper erklang Flotows „Martha“, als Oratorium Händels „Israel in Ägypten“.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte mit zeitgenössischen Meistern eine Huldigung an das 18. Jahrhundert, widmete sich der Musik Mexikos und Spaniens. Eine Sendung zeigte Komponisten, die ihre eignen Werke bearbeiten. Eine Neuaufnahme mit Maria Meneghini-Callas und der Mailänder Scala war Puccinis „Bohème“ vorbehalten. Das Landesstudio Freiburg brachte Loewe-Balla-



den. Das Landesstudio Rheinland-Pfalz führte Musik alter Meister auf.

Der *Bayerische Rundfunk München* vermittelte Szenen aus der Oper „Die Gräfin von Tolosa“ von Hermann Wolfgang von Waltershausen, gedachte des 100. Geburtstages von Puccini mit „Manon Lescaut“, brachte Hebbels „Agnes Bernauer“ mit der Musik von Winfried Zillig. Schließlich erklang Suppés Operette „Boccaccio“.

Der *Saarländische Rundfunk Saarbrücken* bot Meisterwerke der italienischen Vokalpolyphonie, insbesondere von Claudio Monteverdi. Ein Kammerorchesterkonzert dirigierte Karl Ristenpart. Musik unserer Zeit erklang von Igor Strawinsky und Siegfried Boris. Ferner war Hans Werner Henze mit Szenen aus seiner Oper „König Hirsch“ vertreten.

Der *Österreichische Rundfunk Wien* vermittelte Orchesterkonzerte der Wiener Symphoniker, stellte bedeutende Orchester vor und bot Sendungen mit berühmten Dirigenten. Schuberts Singspiel „Die Freunde von Salamanca“ erklang im dritten Programm, Beethovens „Fidelio“ in einer Aufnahme der Salzburger Festspiele. Im Studio Neuer Musik hörte man Werke von Killmayer, Einem und Kurz. Der Sender gedachte des 25. Todestages Jan Brandts-Buys. Eine Aufnahme von den Schwetzingen Festspielen brachte Orffs „Lament“.

Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ wird im März zum ersten Male vom Argentinischen Rundfunk Buenos Aires gesendet.

Winfried Zilligs „Rilke-Lieder“ kamen im Norddeutschen Rundfunk Hamburg zur Sendung. Im gleichen Sender interpretierte der Komponist selbst seine „Klavierserenade“.

Jörn Thiel veranstaltet eine neue Sendereihe „Musik der Jugend“. Der erste experimentelle Konzertabend wird am 14. Februar vom WDR gesendet.

### Gastspiele und Konzertreisen

Die *Berliner Philharmoniker* unter Herbert von Karajan erzielten in London und Paris außergewöhnliche Erfolge.

Die *Società Corelli* aus Rom konzertierte mit Meisterwerken der italienischen Barockmusik in Hamburg.

Das *Deutsche Jazz-Orchester* Max Greger, München, wurde für eine Konzertreise durch die Sowjetunion verpflichtet.

Das *Münchener Bläserquintett* hatte in England außergewöhnliche Erfolge zu verzeichnen.

Das *Münchener Stross-Quartett* und das *Pariser Loewenguth-Quartett* unternahmen eine Konzert-

reise durch Italien, auf der Mendelssohns Oktett erklang.

Das *Stuttgarter Kammerorchester* unter Karl Münchinger kehrte von einer Konzertreise aus Oberitalien zurück und führt nunmehr eine zweimonatige Tournee durch die Vereinigten Staaten durch.

Die *Leipziger Thomaner* unter Kurt Thomas unternahmen eine Gastspielreise durch West- und Norddeutschland. Für den Herbst ist eine Reise nach Großbritannien vorgesehen. Prominente Sänger wie Agnes Giebel, Marga Höffgen, Josef Traxl und Dietrich Fischer-Dieskau wirkten beim Weihnachtsoratorium von Bach in Leipzig mit.

Wolfgang Sawallisch übernimmt in der Spielzeit 1959/60 fünf Konzerte sowie die traditionelle Bußtagsaufführung des „Deutschen Requiems“ von Brahms beim Hamburger Philharmonischen Staatsorchester. Ferner wird er neben seiner Operntätigkeit in Köln ab 1960 als Chefdirigent der Wiener Symphoniker wirken.

Wilhelm Schüchter wurde als Gastdirigent für das japanische Rundfunk-Sinfonieorchester verpflichtet. Das erste Konzert in Tokio findet im März statt.

Hermann Hildebrandt war Gastdirigent des Island-Symphonieorchesters in Reykjavik. Im Januar dirigierte er die Dresdener Philharmoniker.

Georg C. Winkler hatte als Gastdirigent eine Symphoniekonzerte in Groningen besonderen Erfolg.

Das Klavierduo Kurt Bauer — Heidi Bung kehrt von einer Tournee durch Südfrankreich und Spanien zurück. In Madrid spielte man ausschließlich moderne Werke für zwei Klaviere.

### Verschiedenes

Unbekannte Kompositionen von Joseph Haydn fanden der Musikwissenschaftler H. C. Robbins Landon in der Nationalbibliothek in Budapest entdeckt. Es handelt sich hauptsächlich um Arien, die Haydn als Kapellmeister des Fürsten von Esterházy komponiert hat.

Zum 200. Geburtstag von Karl Friedrich Zelter wurde am Nicolaihaus in der Brüderstraße in Berlin eine Gedenktafel enthüllt. Das Goethe-Museum in Düsseldorf, das einen großen Teil von Zelters handschriftlichem Nachlaß verwahrt, veranstaltete eine Gedenkausstellung.

Die Städte Kassel und Florenz planen einen Austausch von Studierenden der Kasseler Musikakademie mit dem Konservatorium „Cherubini“ in Florenz, um die deutsch-italienischen Beziehungen zu vertiefen.

# HÄNDEL-EHRUNG 1959

DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK

Festwoche in Halle vom 11. bis 19. 4. 1959

---

## VERANSTALTER:

Händelkomitee der Deutschen Demokratischen Republik

## AUS DEM PROGRAMM

**Oratorien**    Belaszar, Judas Maccabaeus, Der Messias, Der Fröhliche und der Gedankenvolle, Triumph der Zeit und Wahrheit, Friedensode u. a.  
Swiridow: Dem Gedächtnis von Jessenin  
Ernst Hermann Meyer: Mansfelder Oratorium u. a.

**Opern**        Ariodante, Admetos, Julius Cäsar, Poros

**Kammermusik** • **Chor- und Orchesterkonzerte**

## WISSENSCHAFTLICHE KONFERENZ

## MITWIRKENDE:

**Dirigenten**    CMD H. Förster, Halle / Dr. James Hall, Walmer Kent / Prof. Helmut Koch, Berlin, Nationalpreisträger / Prof. Horst-Tanu Margraf, Halle, Nationalpreisträger / Alexander Sweschnikow, Moskau u. a.

**Spieleiter**    Wolfgang Cubisch, Halle / Prof. H. Rückert, Berlin, Nationalpreisträger

**Bühnenbildner**    Rudolf Döge, Halle / Rudolf Heinrich, Berlin, Nationalpreisträger

**Solisten**        H. Boschi, Paris / I. Joachim, Paris / T. Nikolajewa, Moskau  
T. Dart, Cambridge / G. Malcolm, London / M. Waiman, Leningrad  
S. Cervená, Ph. Fischer, M. Herzberg, S. Kehl, I. Lüdecke, G. Prenzlau, R. Schob, U. Taube, M. Vermees, J. Vulpus, I. Wengler, R. Zechlin, Th. Adam, B. Aderhold, R. Apreck, C. Frei, H. Gritzka, W. Großmann, K. Hübenthal, S. Joachim, H. Kaphahn, G. Leib, F. Matern, A. Pörschmann, K. Rehm, M. Ritzmann, M. Schmidt, H. Schramm, K. Seipt, W. Sommer, F. Stumpf, R. Süß, R. Trösch, G. Unger — Deller-Sextett, London u. a.

**Chöre**        Deal and Walmer Handel Society / Großer Chor des Berliner Rundfunks / Solistenvereinigung des Deutschlandsenders / Tschechischer philharmonischer Chor Prag / Staatschor des Russischen Liedes Moskau / Opernchor des Landestheaters Halle / Opernchor der Deutschen Staatsoper Berlin / Vereinigter Chor der hallischen Musikinstitute / Chor des Johann-Friedrich-Reichardt-Ensemble der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg

**Orchester**    Dresdner Kammerorchester / Orchester des Landestheaters Halle / Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin / Rundfunksinfonieorchester Berlin / Rundfunksinfonieorchester Leipzig / Rundfunksinfonieorchester Prag / Staatliches Sinfonieorchester Halle / Orchester und Bläsergruppe des Konservatoriums Halle

Anforderungen von Prospekten sind zu richten an das

**SEKRETARIAT DES HANDELSKOMITEES DER DDR**

HALLE/SAALE · GUSTAV-NACHTIGAL-STRASSE 23 · RUF 24168



# DAS MUSIKSTUDIUM

## städt. akademie für tonkunst darmstadt

Komm. Leitung: Irmgard Balthasar. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erw. Seminar mit Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichtig, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik - Methodik - Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

## Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. Auskunft: Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 3 09 01 und 3 09 64.

## Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyeses.

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

## Folkwangschule der Stadt Essen

Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Störck / Cembalo- u. Generalbaß: Helma Elsner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wessellmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Rotz / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Joos / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung N. N., stellvertretende Leitung Eugen Wallrath / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkünde.

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang

und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

## Staatl. anerck. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorlgt., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Choreziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Lioriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

## Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Dr. Richard Gress

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat, Kassel, Kölische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Kläiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

## Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und

**Haan** Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38).

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

SEIT 1794 • KLAVIERE • FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454

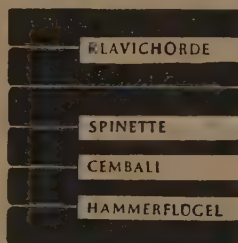


überall in der Welt bewundert und begehrt

**NEUPERT**

BAMBERG • NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg • Marienortgraben 1



*Der weltberühmte Flügel*  
SEIT  
1853

*Verlangen Sie unseren Hauptkatalog über Flügel u. Pianos*

JULIUS BLÜTHNER LEIPZIG C 1  
FRIEDRICH EBERT-STR. 69

VERTRETER-ADRESSEN AUF WUNSCH



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

## BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher  
Komposition und Tonsetz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit. — Dirigieren: Lindemann, Jakobi, Peter. — Gesang und Opernschule: Prohaska, Baum, Götte, Beilke, Brauer, Ludwig, Sengeleitner. — Tasteninstrumente: Riebensahm, Ahrens, Beltz, Puchelt, Roloff. — Streichinstrumente: Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Klemm, Dörner, Schumacher. — Blas- und sonstige Orchesterinstrumente: Jacobs, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Töttcher. — Musik-erziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Schneider. — Aukust. Abteilung. — Operndhorschule. — Orchesterschule.

## DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler, Stellvertr. Direktor: Prof. Hans Münch-Holland  
Komposition und Tonsetz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Klein, Maler. — Ord. und Orchesterdir.: König. — Chor und Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang und Opernschule: Bialas-Specht, Böckemeier, Creuzburg, Drissen, Hinrichs, Humpel, dink, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting, Spranger. — Tasteninstr.: Büker, Goebels, Hansen, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schilde, Schnurr, Theopold. — Streichinstr.: David, Güdel, Heister, Isselmann, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neu-decker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Wünschmann. — Schlagz.: Scherz. — Harfe: Wagner. — Gitarre: Müller-Dombois. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere und Real-Schulmusik: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen. — PM-Seminar: Goebels, Weiss. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche, Tramnitz. — Tonmeister-Ausb.: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musik-Wiss.: Dr. Jung. — Sprecherz.: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1959: 2. und 3. April.

## FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33,

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler  
Komp. und Tonsetz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Puettner, Zipp. — Dirigieren: Zwissler. — Gesang, Stimmführung, Opernschule: Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Lohmann, Schmitt, Dr. Skraup, v. Stetten, Uhlig, Vondenhoff, We-ter. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Dr. Flößner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Wei- — Orgel: Bochmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Violine: Graef-Moench, Hermann, Lenzewski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Blas- und sonstige Orchesterinstr.: Cremer, Engler, Goepfert, Jung, Käppler, Lukas, Naumann, Pohlers, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — Blockfl.: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), PM-Seminar (Dr. Flössner), Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammermusik (Lenzewski), Chor (Felgner). — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

## FREIBURG/BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. B., Münsterplatz 30, Telefon 3 18 34, App. 20

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann  
Komposition und Tonsetz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang und Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brenä, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klodt, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Amar, Koch, Teichmanis. — Flöte und alte Kam-mermusik: Dr. Scheck, Diesselhorst. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Gurlitt, Kessler, Rö-ler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gas- rock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

## HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12, Tel. 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach  
Komp. und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung und Chor: Detel. — Gesang und Opernklasse: u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Pole-Rees, Stein, Witt, Wolff. — Klavier: u. a. Gebhardt, Hauschild, Schöneke, Schröter, Zur. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp. — Streichinstr.: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — Blas- und sonstige Orchesterinstr.: Brinckmann, Eggers, Grundmann, Keller, Nellenen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminar Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- und höhere Schule): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgesch.: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks. — Aufnahmeprüfungen März und September.

## KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter, Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder  
Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus, Schmitz-Goh-Schröter. — Geige: Gertler, Rostal. — Cello: Cassado, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer. — Chorleitung: Hammers, Schieri, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: Hammers, von der Nahmer, Reinhardt. — Operndhorschule: Hammers. — Institut für Schulmusik und Realschulbildung: N. Schneider. — Institut für Kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für Evgl. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar: Raphael. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: Classens. — Seminar für Volks- und Jugendmusik: Schieri. — Seminar für Rundfunk- und Filmmusik: Dr. Go-lich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

## MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. (gegr. 1846). München 2, Arcis-Straße 12, Telefon 55 82 51-57

Präsident: Prof. Karl Höller. Direktor: Prof. Anton Walter  
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Ado-Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Kurt Arnold, Werner Dommers, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fri-Linden, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wismeyer, Li Stadelmann, He-mann v. Beckerath, Valentin Härtl, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Ströb, Je-Laurent, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmitt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkuns- Lehramt, Privat-Musiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.



## SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Saarbrücken, Kohlweg 18. Telefon 2 80 80

Direktor: z. Z. unbesetzt. Stellv. Direktor: Prof. Hans Karolus  
Lehrerklassen: Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron). — **Komp. und Tonsatz** (Konietzny, Lonnendonker, Lösant, Schmolzi u. a.). — **Gesang** (Fuchs, Karolus). — **Klavier** (Griem, Sellier, H. u. K. Schmitt u. a.). — **Orgel** (Rahner, Schneider). — **Violine** (Bus, Strauß). — **Viola** (Hoenisch). — **Sämtl. übrigen Orchesterinstr.**: Chor (Schmolzi). — **Orchester** (Lösant). — **Kammermusikklassen**: Schulmusik (Schmolzi). — **Kirchenmusik** (kath.: Lonnendonker, evgl.: Rahner). — **Privatmusiklehre** (Griem). — **Opernschule** (Mutzenbecher). — **Schauspielschule** (Recktenwald). Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

## STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2, Tel. 2 20 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Arno Efurth  
Komposition: David, Frommel, Karkoschka, Komma, Marx, Reutter. — **Gesang**: Draeger, Mielsch-Nied, Schaible, Siben, Thier, Völker. — **Streich-Instr.**: Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — **Klavier**: Efurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — **Orgel**: Gerock, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Orch.-Instr.**: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — **Alte Instr.**: Prätorius, Niggemann. — **Sprechen**: Muff-Stenz. — **Rhythmik**: Pistor, Bünner, Ellersiek. — **Chor und Chorleitung**: Grischkat. — **Oper**: v. Götz. — **Orchester, Dirigieren**: Müller-Kray. — **Schauspiel**: Kenter, Barth. — **Lehrerklassen**: Reutter. — **Kammermusik**: Giesen. — **Bläserstudio**: Dreisbach. — **Musikwiss.**: Komma. — **Schulmusik**: Marx, Nowakowski. — **Privatmusiklehre-Seminar**: Volkart-Schlager. — **Tonstudio**: Haller. Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

GOTTHOLD FROTSCHER

### Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition

2 Bände mit insgesamt 1338 Seiten und 202  
Notenbeispielen in Ganzklein

Diese einzige Gesamtdarstellung der Orgel-  
kunst — seit dem Ende des zweiten Welt-  
krieges vergriffen — erscheint in 2. Auflage:

Band 1: im April 1959

Band 2: im Sept. 1959

Der Subskriptionspr. beträgt je Bd. DM 42.—.  
Nach Erscheinen des 2. Bandes werden beide  
Bände nur noch geschlossen abgegeben zum  
Gesamtpreis von DM 96.—.

Subskriptionsprospekte mit ausführlichen Hin-  
weisen stehen zur Verfügung.

**VERLAG MERSEBURGER**  
BERLIN-NIKOLASSEE

### NEUE INSTRUMENTALMUSIK

*Klavier zu 2 Händen*

**Nikos Skalkottas:**  
15 kleine Variationen DM 3,50  
**Bo Nilsson:** Quantitäten DM 2,50

*2 Klaviere zu 4 Händen*

**Gisella Selden-Goth:**  
Präludium und Fuge DM 6,—

*Violine und Klavier*

**Paul Angerer:** Etude DM 3,50

*2 Violinen*

**Matyas Seiber:** 4 Etuden DM 4,—

*Violoncello und Klavier*

**Alfredo Casella:** Sonata in Do maggiore  
(wieder lieferbar) DM 12,—

*2 Violoncelli*

**Béla Bartók** (bearb. v. Walter Kurz):  
18 Duos DM 3,80

*Klaviertrio*

**Nikos Skalkottas:** 8 Variationen DM 18,—

UNIVERSAL EDITION

Zu kaufen gesucht:  
**Gut erh. Fagott**  
(Heckel, Mollenhauer)  
gegen Barzahlung.  
Ausf. Angebot unter  
M 2279 a.d. Verlegerb.

**Südafrika.** Deutsches Fachgeschäft sucht junge(n)  
Angestellte(n), evangel., ledig, für Musikabteilung  
(Klass. Platten, Instrumente, Noten). Überfahrt ge-  
regelt. 3 jähriger Arbeitsvertrag, gutes Gehalt. Eng-  
lische Kenntnisse erwünscht. Luftpostangebote an:  
Universitas Books-Music, P. O. Box 1557, Pretoria,  
South Africa.

**Joh. Ludwig Krebs**  
Sämtliche Orgelwerke  
(Heinrichshoien  
(Geißler))  
zu kaufen gesucht.  
Angebote erbeten  
unter M 2281

ALFRED DÜRR:

Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs.  
(1958). 6 Tafeln. 162 Seiten. Kt. DM 7.—. Son-  
derdruck aus dem Bach-Jahrbuch 1957.

Lieferbar durch: Bärenreiter-Antiquariat - Kassel-Wilh.

»Grand Utilité«, Mitte 30, abgeschlossene künst-  
lerische und kaufmännische Ausbildung, erfolg-  
reiche Tätigkeit in Verlag, Sortiment, Volksbildung,  
bei Bühne und Schallplatte, jahrelanger Mitarbeiter  
einer sehr bedeutenden kulturellen Institution, un-  
gekündigt, sucht neue Aufgabe, die Organisations-  
talent, Ideenreichtum und Initiative verlangt.  
Zuschrift erbeten unter M-2278

NEUERSCHEINUNGEN

## ALTER ORGEL-MUSIK

### Altniederländische Meister

für Orgel oder Harmonium  
Herausgeb. v. Flor Peeters  
Ed. Schott 4784 DM 5.50

### Alte Orgelmusik aus England und Frankreich

Herausgeb. v. Flor Peeters  
Ed. Schott 4785 DM 5.50

Die beiden Hefte enthalten eine reichhaltige Auswahl meist kurzer Orgelstücke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Der praktizierende Organist findet darin leichte Literatur in verschiedensten Tonarten, die sich für Vor- und Nachspiele oder kurze Zwischenspiele vielfältig verwenden läßt. Für den Studierenden bieten die Hefte einen praktischen Überblick über die Literatur der angegebenen Länder. Die ausführlichen Registrierungsvorschläge des erfahrenen Herausgebers sind ihm dabei eine wertvolle stilistische Hilfe.

B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ

HANS-PETER SCHMITZ

## *Singen und Spielen*

Versuch einer allgemeinen Musizierkunde. 64 Seiten, mit einer Übersichtstafel. Kart. DM 4.80

---

Diese soeben erschienene allgemeine Lehre vom Musizieren gehört in die Hand eines jeden ernsthaften Musikbessenen, sei er nun Liebhaber oder Berufsmusiker; Instrumentalist, Sänger oder Dirigent; Komponist, Musiklehrer, Musikwissenschaftler oder Tonmeister. Die reichen Erfahrungen seiner bisherigen künstlerischen, musikwissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit zusammenfassend und auswertend, hat Schmitz mit dieser seiner neuen, tiefeschürfenden Schrift die erste Musizierkunde überhaupt geschaffen, die für jede Art von Musik — alt und neu, vokal und instrumental — und damit für sämtliche Werke der Solo-, Kammer-, Orchester- und Chormusik Gültigkeit besitzt. Was die „Musizierkunde“ aber darüber hinaus noch im besonderen auszeichnet, ist der Leitgedanke des Humanen, der sich wie ein roter Faden durch sie hindurchzieht: Singen und Spielen als Tätigkeiten des Menschen, die ihn und sein Leben in ähnlicher Weise spiegeln, wie sie ihm dazu verhelfen können, sich selbst als Mensch besser zu erkennen.

---

BÄRENREITER-VERLAG

# HANS-GEORG GÖRNER

- op. 8 **Symposion**, Sinfonischer Dialog für großes Orchester
- op. 19 **Sinfonische Burleske**, (n. Wilh. Busch „Die fromme Helene“), für großes Orchester
- op. 21 **Sonata Ballata**, für Klavier, DM 4.50
- op. 22 **Ostinato risoluto**, Variationen um ein hartnäckiges Thema für großes Orchester
- op. 24 **Bläsertrio für Flöte**, Oboe und Fagott, Part. DM 4. – Stimmen DM 6. –, (Orchestermaterial leihweise)

N. SIMROCK · HAMBURG / LONDON

# SABAFON

onband-Spitzengerät mit den Pluspunkten

Inbegrenzt lange Wiedergabe

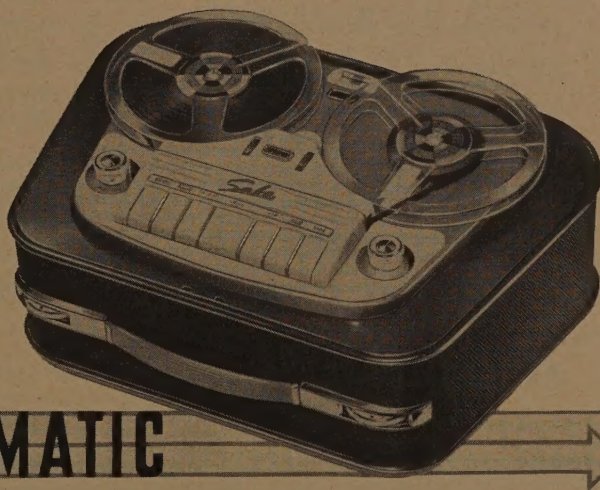
Stunden Aufnahme

Automatische Spurumschaltung

Automatische Bandumschaltung

Schnelle Spulenwechsel

Einfache Bedienung



Zur Aufnahme von urheberrechtlich geschützten Werken von Musik und Literatur ist die Einwilligung der Rechtsinhaber, wie z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger usw., sowie zum Überspielen von Schallplatten die Einwilligung der Hersteller erforderlich.

**AUTOMATIC**





Ihr Musikalienhändler

**HOFMEISTER**

Notenversand für alle Fachgebiete  
Angebote u. Kataloge unverbindlich

**BIELEFELD, Obernstraße 15**  
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)



Das

# Gesamt- Verzeichnis 1959

ist soeben erschienen

Bitte, fordern Sie  
das kostenlose Verzeichnis  
von Ihrem  
Schallplattenhändler an ...  
und lassen Sie sich  
bei dieser Gelegenheit  
unsere Neuaufnahmen  
vorlegen.

**AMADEO-VANGUARD KASSEL**

## Volkslieder

aus der

**Tschechoslowakei**

Zum kostbarsten Besitztum jedes Landes gehören die Lieder der Völker, die es bewohnen. Der Reichtum an Volksliedern ist in der Tschechoslowakei besonders groß, weil sie außer den böhmischen u. mährischen Liedern auch noch die vielen schönen Gesänge der Slowakei besitzt. Die mannigfaltige Melodik, die rhythmische Eigenart und die harmonische Struktur aller dieser Lieder haben die tschechoslowakische Kunstmusik schon im 19. Jahrhundert, besonders aber auch die zeitgenössische Musik befruchtet.

Damit die Schönheit der tschechoslowakischen Volkslieder bekannt werde, sind in einer Sammlung 187 der schönsten Melodien mit ihrem vollständigen Text zusammengetragen und mit einer Übersetzung von Karel Bittner versehen. Andeutungen der Harmonien ermöglichen die Begleitung mit Gitarren oder Klavier. Die Redaktion der Sammlung besorgte Věra Dolanská.

236 Seiten kart., Preis DM 6.—

**Alkor-Edition Kassel**





# NEU BEI BÄRENREITER

---

**Wolfgang Amadeus Mozart: Quintette mit Bläsern** (Neue Mozart-Ausgabe VIII/19/Abt. 2), herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. BA 4515. Kart. DM 8.60, Ln. DM 12.60, Hldr. DM 16.10. Dieser Band der „Neuen Mozart-Ausgabe“ enthält das Klarinettenquintett in A KV 581, das Hornquintett in Es KV 407 und die Bruchstücke KV Anh. 91, 99, 88.

**Wolfgang Amadeus Mozart: Die Schuldigkeit des ersten Gebots KV 35** (Neue Mozart-Ausgabe I/4/1), herausgegeben von Franz Giegling. BA 4513. Kart. DM 20.50, Ln. DM 24.50, Hldr. DM 28.—.

**Johann Sebastian Bach: Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144** Kantate zum Sonntag Septuagesimae. Taschenpartitur nach dem Urtext der „Neuen Bach-Ausgabe“, herausgegeben von Werner Neumann. TP 56. DM 2.80.

**Johann Sebastian Bach: Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis** (Neue Bach-Ausgabe I/21), herausgegeben von Werner Neumann. BA 5013. Kart. DM 22.50, Ln. DM 26.50, Hldr. DM 30.—.

**Joseph Haydn: Die Welt auf dem Monde (Il Mondo della Luna), Dramma giocoso** in drei Akten nach Carlo Goldoni. Herausgegeben von H. C. Robbins Landon. Deutsche Übertragung von Hans Swarowsky. Textbuch DM 2.40, Klavierauszug (deutsch-italienisch) kart. DM 40.— (BA 3816 a), Aufführungsmaterial leihweise. Dieses von Haydn für die Hochzeit des Prinzen Esterházy komponierte Dramma giocoso wird hiermit als Beitrag zum Haydnjahr 1959 zum ersten Male im Original nach der revidierten Fassung aus dem Jahre 1777 von dem bekannten Haydnforscher Landon herausgegeben.

**Harald Genzmer: Italienisches Liederbuch** für gemischten Chor. BA 3885. In Mappe DM 4.80. Die fünf Choralieder sind auch einzeln als BA 3886—3890 erhältlich.

Den fünf Gesängen für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor liegen italienische Dichtungen von Meistern des 13. bis 16. Jahrhunderts zugrunde. Sie erfahren eine in der Linienführung äußerst plastische Vertonung, besitzen vielfältige harmonische und lineare Reize, so daß der Zyklus den Chören dankbare und zugleich musikalisch wertvolle Aufgaben zuweist.

**Jean-Philippe Rameau: Pièces de Clavecin** mit den vollständigen originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben. Herausgegeben von Erwin R. Jacobi. BA 3800. Kart. DM 18.—, Ln. DM 21.—.

Der dokumentarische Wert dieser Urtextausgabe wird erhöht durch die Einbeziehung von Rameaus hochbedeutsamen Originalvorworten (in drei Sprachen), seiner ausführlichen Ornamenttabelle und zahlreichen Faksimile-Wiedergaben. Der Band enthält die „Pièces de Clavecin“ von 1706 und von 1724/1731, die „Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin“ von ca. 1728, die „Cinq Pièces“ von 1741 und „La Dauphine“ von 1747. Neben der Gesamtausgabe erscheinen die 2. und 3. Sammlung der Cembalostücke jeweils in einer Sonderausgabe (BA 3801 und 3802, in Vorbereitung).

**Christoph Willibald Gluck: Die Chinesinnen (Le Cinesi).** Opernserenade, herausgegeben von Gerhard Croll (Gluck, Sämtliche Werke III/17). BA 2297. Kart. DM 36.—, Ln. DM 40.—.

**Wolfgang Boetticher: Orlando di Lasso und seine Zeit** (Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance) Bd. I: Monographie, XVI, 980 Seiten, Großoktav, mit 178 Notenbeispielen, Ganzleinen, Subskriptionspreis DM 128.—.

In dieser Monographie wird erstmals der Versuch unternommen, das Gesamtwerk nach der Zeitfolge zu ordnen und in seinem stilistischen Milieu zu würdigen. Hiermit ist dem Forscher und Praktiker ein Handbuch für Orlando und viele geistliche und weltliche Komponisten seiner Zeit geboten, das sich für das Studium der großen musikalischen Vergangenheit als unentbehrlich erweisen wird. In Vorbereitung befindet sich Band II als Werkkatalog. Subskription auf beide Bände bis zum Erscheinen des II. Bandes möglich.

*Aus der Reihe Flötenmusik:*

**Michel Blavet: Sonate h-moll, op. III/2, für Querflöte und Bc.** BA 3318. Part. m. St. DM 6.20.

**J. Chr. Bach: Sonate D-dur für Flöte, Violine, Viola und Bc.** BA 3319. Part. m. St. DM 7.20.

**Ernst Pepping: Sonate für Flöte und Klavier.** BA 3320. Part. m. St. DM 5.80.

**J. L. Krebs: Sonate e-moll für Querflöte und obligates Cembalo.** BA 3321. Part. m. St. DM 6.20.

**Friedrich Kuhlau: Fantasie in D-dur für Flöte allein.** BA 3323. DM 3.20.

---

LOUIS SPOHR

# Ausgewählte Werke

In Verbindung mit  
der Stadt Braunschweig  
und der Stadt Kassel  
herausgegeben von  
Friedrich Otto Leinert



BÄRENREITER  
VERLAG

Bisher erschienen:

## Sechs deutsche Lieder

für Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103. Herausgegeben von Friedrich Otto Leinert. BA 2301. Part. mit St. DM 4.—

## Sechs Lieder op. 25

für Sopran und Klavier. Herausgegeben von Friedrich Otto Leinert. BA 2302. DM 4.—

## Doppelquartett Nr. 1 d-moll op. 65

Herausgegeben von Eugen Schmitz. BA 2303. Partitur DM 8.40. Violine Ia DM 2.80; Violine IIa, Viola I und Violoncello I je DM 2.40; Violine Ib, IIb, Viola II, Violonc. II je DM 1.80

## Quintett c-moll op. 52

für Klavier und Bläser. Herausgegeben von Eugen Schmitz. BA 2304. Partitur DM 9.40; 4 Stimmen je DM 2.40

## Streichquartett op. 15, Nr. 1 und 2 (Es-dur und D-dur)

Herausgegeben von Friedrich Otto Leinert. BA 2305. Taschenpartitur (Nr. 21) DM 4.—; in Stimmen DM 6.60

## Fantasie c-moll op. 35

für Harfe. Herausgegeben von H.-J. Zingel. BA 2306. DM 3.20

## Sonate c-moll

für Violine und Harfe. Herausgegeben von H.-J. Zingel. BA 2307. Partitur mit Stimmen DM 5.80

## Streichquartett op. 29/1 (Es-dur)

Herausgegeben von Friedrich Otto Leinert. BA 2308. Taschenpartitur (Nr. 22) DM 4.50; In Stimmen DM 4.40

## Konzert A-dur

für Violine und Orchester (1804). Herausgegeben von Folker Göthel. BA 2309. Taschenpartitur (Nr. 24) DM 9.50. Aufführungsmaterial leihweise. Klavierauszug (BA 2309a) DM 8.80

## Konzert für Klarinette und Orchester op. 26

Herausgegeben von Friedrich Otto Leinert. BA 2312. Taschenpartitur (Nr. 23) DM 9.50. Aufführungsmaterial leihweise. Klavierauszug (BA 2312a) DM 8.80

## 3. Sinfonie c-moll op. 78

Herausgegeben von Horst Heussner. BA 2314. Taschenpartitur (Nr. 27) DM 20.—. Aufführungsmaterial leihweise

## Oktett in E op. 32

für Klarinette, 2 Hörner, Violine, 2 Violon, Violoncello und Baß. Herausgegeben von Franz Uhlendorff. BA 2315. Taschenpartitur (Nr. 30) DM 15.—. Aufführungsmaterial leihweise

## Duo op. 13

für Violine und Viola. Herausgegeben von Elma Doflein. BA 2316. In Stimmen DM 4.80

✱

Über Leben und Werk von Spohr geben wichtige Aufschlüsse:

## Selbstbiographie

Originalgetreuer Neudruck in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel herausgegeben von Eugen Schmitz. Bd. 1: 412 Seiten, 16 Seiten Notenanhang, 12 Bildtafeln, brosch. DM 17.60; Pappband DM 19.80

Bd. 2: IV, 444 Seiten, brosch. DM 17.60; Pappband DM 19.80

## Briefwechsel mit seiner Frau Dorette

Herausgegeben von Folker Göthel. 104 Seiten, 4 Kunstdrucktafeln und 2 Scherenschnitte DM 6.—